Fabiano Eloy Atílio Batista
(Organizador)

A arte e a cultura e a formação humana 3

Atena Editora
Ano 2022

Fabiano Eloy Atílio Batista
(Organizador)

A arte e a cultura e a formação humana 3

Atena Editora
Ano 2022

Editora chefe
Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Editora executiva
Natalia Oliveira
Assistente editorial
Flávia Roberta Barão
Bibliotecária
Janaina Ramos
Projeto gráfico
Bruno Oliveira
Camila Alves de Cremo
Daphynny Pamplona
Luiza Alves Batista
Natália Sandrini de Azevedo
Imagens da capa
iStock
Edição de arte
Luiza Alves Batista

A arte e a cultura e a formação humana 3

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Mariane Aparecida Freitas
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Fabiano Eloy Atílio Batista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 A arte e a cultura e a formação humana 3 / Organizador Fabiano Eloy Atílio Batista. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-258-0208-4
DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.084220906

1. Arte. 2. Cultura. I. Batista, Fabiano Eloy Atílio (Organizador). II. Título.

CDD 701

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

LINGUÍSTICAS, LETRAS E ARTES

Atena Editora
Ano 2022

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access, desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce,* ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

APRESENTAÇÃO

Estimados leitores e leitoras;

Em sua terceira edição, a obra **'A arte e a cultura e a formação humana 3'** busca trazer uma continuidade das discussões em torno das artes e da cultura, a nível nacional e internacional.

Assim, a coletânea **'A arte e a cultura e a formação humana 3'** vem se configurando e se solidificando como uma ferramenta, teórica e metodológica, que busca auxiliar os sujeitos na prática da compreensão e da reflexão sobre as possibilidades e os diversos olhares que podemos lançar para compreendermos a importância da arte em nosso cotidiano e em nossas relações. Pois, "a arte funciona como uma das principais armas de uma teoria crítica da cultura que pretende potencializar o que de transformador e revolucionário levamos em nossa própria essência de seres humanos" (HERRERA FLORES, 2005, p.31)[1].

Sendo assim, as discussões propostas ao longo dos 15 capítulos que compõem esta edição buscam, de forma crítica e metodológica, trazer uma reflexão de como a arte é importante mediadora da cultura, sendo crucial para o desenvolvimento expressivo, criativo e auxiliando os mais variados sujeitos em suas construções e ressignificações pessoais e coletivas, tornando-os mais sensíveis e críticos ao mundo que os cerca, já que, assim como mencionado por Ferraz e Fusari (2009, p. 38), a "[...] arte não acontece no vazio, nem desenraizadas das práticas sociais vividas pela sociedade como um todo"[2].

Ademais, espera-se que os textos desta coletânea possam ampliar as possibilidades, os olhares e as reflexões de todos os leitores e leitoras, oportunizando, de forma crítica e reflexiva, o aparecimento de novas pesquisas e olhares sobre a multiplicidade das artes e da cultura como mediadora e formadora de uma formação humana, justa, igualitária e plural.

A todos e todas, esperamos que gostem e que tenham uma agradável leitura!

Fabiano Eloy Atílio Batista

1 HERRERA FLORES, Joaquín. **El processo cultural**. Materiales para la creatividad huamana. Sevilha: Aconcagua Libros, 2005.

2 FERRAZ, Maria Heloisa C. de T.; FUSARI, Maria F. de Resende. **Metodologia do ensino da arte**: fundamentos e preposições. São Paulo: Cortez, 2009.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1

IDENTIDADE CULTURAL: DISCUSSÕES ATRAVESSADAS PELA MODERNIDADE E PÓS MODERNIDADE

Data de aceite: 01/06/2022

André de Araújo Pinheiro

Carla Daniele Saraiva Bertuleza
http://lattes.cnpq.br/1409906935633587

RESUMO: É conflitante as discussões que se têm levantado acerca da identidade dentro e fora do contexto social, no que concerne às novas possíbilidades identitárias e o declínio das velhas. Sabemos que na pós-modernidade as identidades são, segundo Hall (2006, p. 16) dencentradas, instáveis e, de certa forma, cambiáveis. Dessa forma, esta pesquisa busca compreeender a formação identitária do sujeito dentro do espaço social a partir de algumas concepções críticas pautada na modernidade e pós-modernidade. Nesse sentido, a abordagem é de cunho qualitativo com foco em estudo bibliográfico, logo, a discussão será tecida a partir de autores que respaldam o nosso objetivo, entre eles, Durkheim (2011); Giddens (2002); Hall (2006); Marx (1998); Weber (2012); Althusser (1998). Considerando a identidade em um processo de tranformações de caráter tardio, as análises realizadas nas postulações identitárias de autores modernos e pós-modernos, permite-nos inferir que a identidade, o sujeito pós-moderno, almeja buscar um espaço no mundo, e isso está ligado à necessidade de agregar-se aos produtos contemporâneos, sendo escravo do capitalismo, com precariedade e acríticos, como encerra Hall (2006).
PALAVRAS-CHAVE: Identidade. Modernidade. Pós-modernidade.

ABSTRACT: It is conflicting discussions that have been raised about identity within and outside the social context, regarding the new identity possibilities and the decline of old ones. We know that in postmodernity identities are, according to Hall (2006, p. 16), dencentralized, unstable, and, in some ways, changeable. Thus, this research seeks to understand the identity formation of the subject within the social space from some critical conceptions based on modernity and postmodernity. In this sense, the approach is qualitative with a focus on bibliographic study, so the discussion will be woven from authors who support our goal, among them, Durkheim (2011); Giddens (2002); Hall (2006); Marx (1998); Weber (2012); Althusser (1998). Considering identity in a process of late character transformations, the analysis carried out in the identity postulations of modern and postmodern authors, allows us to infer that the identity, the postmodern subject, aims to seek a space in the world, and this is linked to the need to aggregate to contemporary products, being a slave of capitalism, with precariousness and uncritical, as Hall (2006) concludes.
KEYWORDS: Identity. Modernity. Post-modernity.

1 I INTRODUÇÃO

Notadamente, o processo de conunicação tem se tornado prepoderante dentro do contexto da pós-modernidade, logo, sua inserção permitiu que a interação protagonizasse à globalização, advento que expandiu os meios de produção, as

revoluções industriais, a construção de conhecimento e, sem dúvidas, o apogeu tecnológico. Nisso, a pós-modernidade desponta como um rensacer, pautada nas estruturas idealistas, sorrateirament e repudiadas pelo que se tem de modernidade racionalizadora que, de forma dissolúvel, fragmenta as fronteiras existentes entre os espaços, tempos, sujeitos e objetos.

Como forma de resposta a toda transformação, o sujeito recebe grande carga dessa fragmentação, pois a aparição de novas identidades propociona discussões extensivas dentro da teoria social. Destarte, essas novas identidades estão sujeitas às perspectivas históricas, políticas, representativas e a sua própria crise existencial. À vista do que foi supracitado, este artigo tem como objetivo compreeender a formação identitária do sujeito dentro do espaço social, discutindo algumas concepções críticas pautada na modernidade e pós-modernidade. Despontando os seguintes objetivos específicos, discutir sobre a modernidade e pós-modernidade a partir de suas divergências e aproximações; validar concepções acerca da identidade através de autores modernos e pós-modernos.

A fim de desenvolver uma pesquisa demarcada nos pressupostos da identidade, empregamos um estudo bibliográfico e de cunho qualitativo. O aporte teórico foi desenvolvido por Durkheim (2011); Giddens (2002); Hall (2006); Marx (1998); Weber (2012); Althusser (1998), entre outros.

Por uma questão didática, nosso artigo está organizado da seguinte forma: primeiramente, nesta seção, nos propomos à apresentação do texto, fazendo uma contextualização com a temática, o objetivo, a metodologia e o aporte teórico. Por conseguinte, a segunda seção dispontará das discussões teóricas com foco nas aproximações e distaciamentos da modernidade e pós-modernidade, inserindo discussões crírticas sobre o sujeito e sociedade.

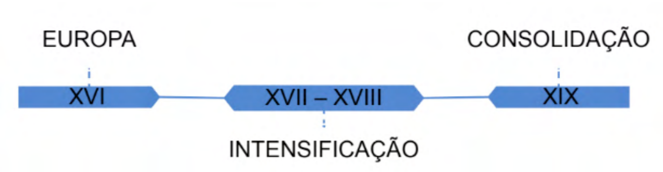
Na terceira seção, faremos uma apresentação da metodologia adotada para a eficácia da pesquisa. Nesta, trataremos, principalmente de aspectos teóricos que fundam a pesquisa bibliográfica e a abordagem qualitativa.

Para discutir acerca da identidade, nos resultados, quarta seção, discorremos sobre suas concepções à luz de autores modernos e pós-modernos, evidenciando que o sujeito é passivel de mudança em relação ao espaço e o contexto social, pautados na identidade, mostraremos uma tríade identitária, sua mudança de caráter. Por fim, sobre a pesquisa, traçaremos as considerações finais, a fim de elucidar acerca da identidade tecida no espaço social.

2 | MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE: UMA QUESTÃO DE DIVERGÊNCIA E APROXIMAÇÃO

Tornar uma disussão de fácil acesso quando se trata de modernidade e pós modernidade, é desafiador, logo não é possível demarcar em seus contextos, marcos que remetam à ideia de início e fim de ambas. Por isso, é de fundamental importância os efeitos teóricos de pensadores, uma vez que permite uma análise e compreensão sistemática

dessas relações sociais, fator prepoderante para o enquadramento dessas perspectivas em classificações de estudo.



Fonte: elaborada pelos autores.

Como apresentado na figura 1, a modernidade, na Europa, vive o momento de início no século XVI. Seu percurso mostra que os séculos XVII e XVIII serviram para sua intensificação, sendo, o século XIX o marco de consolidação. No entanto, nesta demarcação vale salientar que seu fim demarca, também, o início da pós-modernidade – XX, século das mudanças significativas decorrentes pelas esferas políticas, econômicas e sociais. Para tanto, ressaltamos os impactos que essas transformações trouxeram para o sujeito; a forma de viver, trabalhar e relacionar são ações que desencadearam uma séries de impactos. Inegavelmente, entendendo que o capitalismo é um marco estrturante desse século, os modos de produções, fazeres religiosos foram impactados, principalmente com o fortalecimento do saber científico.

O sujeito desse contexto se permite inferir que o seu deselvovimento social não deve ser baseado no que tange às práticas religiosas. Ele, por sua vez, compreende a relevância do desenvolver socialmente a partir dos saberes científicos.

O indivíduo passa a se desenvolver socialmente não mais baseado apenas em saberes religiosos os quais eram repassados tradicionalmente, mas também por meio de saberes científicos, os quais possibilitaram ao indivíduo compreender que a sociedade já não tinha mais seu desenvolvimento ligado somente ao viés religioso. Dessa forma, o homem passa a lançar questionamentos sobre o modo de vida. Ressaltamos que, em se tratando dos ensainamentos religiosos, é importante destacar que eles não deixaram de existir, mas, por outro lado, tornam-se alvos de especulações cientificistas à vista humana.

Nesse interim, apontamos à modernidade como apresenta Gilddens (1991, p. 08) “refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência”. Ele discute que a modernidade está intrisecamente ligada ao capitalismo e suas formas de globalização.

Considerando essa premissa, podemos inferir que a questão de modernidade é ampla e, ao mesmo tempo, complexa por ser discutida em várias esferas das questões humanas. Nisso, tem-se a ênfase para a identidade na pós-modenidade que, de forma asseverada alude à temática de sua crise – isso não é uma discussão embriatória. Para

Hall (2006, p. 8) essa complexidade da discussão é atravessada pelo próprio conceito de identidade que afere às novas possibilidades de sujeitos dentro do espaço social.

Diante disso, por ser em sua complexidade um objeto de dura apreciação, é relevante que tenhamos em mente que a pós-modernidade, na concepção de Araújo, Nader e Jesus (2008, p.7) não se trata de uma noção paradigmática, relacionada a uma época, com a natureza equivalente a da modernidade, pois no plano dos processos de acumulação, das relações sociais, continuam vigentes as relaçõescapitalistas, em formas transformadas e em mutação; em termos dafundamentação filosófica continua válido o princípio da subjetividade, no entanto radicalmente exacerbado.

Em síntese, a pós-modernidade é constituida de resquícios estruturais que são, de certa forma, datados da modernidade. Nessa conjuntura, destacamos o parecer de Hall (2006) quando aponta à fragmentação da sociedade e o deslocamento do sujeito em uma crise de identidade. Conforme ainda assegura o autor, o sujeito que antempõe para essa circustância, era baseado numa concepção de indivíduo centrado.

Todavia, essas novas estruturações influenciam na formação da indentidade do sujeito que adentra a essas tranformações em meio ao seu contexto social. De fato, os desenvolvimentos científico, tecnológico e globalizante, são eixos que moldam essas relações sujeito-identidade; identidade-sociedade. Notadamente, a modernidade despontou com grandes conquistas em relação aos modelos tradicionais como era o sistema feudal. Ela permitiu o espaço de democratização e avanço científico. Em contraponto, o analfabetismo, a pobreza, desemprego, a fome foram evidenciados com esse progresso. Vale salientar que esses fatores eram existentes, mas tornaram-se mais visíveis no contexto da modernidade.

É imprescidível que a modernidade trouxe benefícios que são evidentes e indeléveis, no entanto, suas transformações disseminou consequências que acarretaram danos à sociedade, emergindo, assim, a pós-modernidade. Essa, indiscultivelmente, supera toda a crise enfretada pela modernidade no contexto da Primeira Guerra Mundial. Nesse sentido, vale salinetar que a pós-modernidade surge em um campo de batalha proposto pela diversidade cultural como resultado do multiculturalismo. Segundo Bauman (2001) esse padrão se estrutura através do individualismo, ideias racionalistas, progresso, porém com um teor mais flexível. De acordo com Gilddens (1991, p. 45) a pós-modernidade se trata de algo diferente. “Se estamos nos encaminhando para uma fase de pós-modernidade, isto significa que a trajetória do desenvolvimento social está nos tirando das instituições da modernidade rumo a um novo e diferente tipo de ordem social”.

Pormenorizando, a pós-modernidade é tomada de novidade, irreverência e, acima de tudo, nova ordem social. Segundo o autor, um novo contexto social está à frente, sendo por muitos uma continuidade da modernidade, todavia de maneira sólida em estrutura, diferente e flexível. Destarte, o colapso da modernidade trouxera incertezas, sobretudo no sujeito e em sua construção de identidade que, por sua vez, sofre com a perda de autonomia.

2.1 sujeito e sociedade: discussão crítica

Quando se discute a questão de identidade, logo refletimos concepções sobre o sujeito dentro da sociedade. Todavia, essas concepções são marcadas por conceitos abrangentes e solidificado em estudos à vista do sujeito na modernidade e pós-modernidade. Mesmo entendendo que o sujeito moderno e pós-moderno é atravessado de individualismo, é importante destacar que a flexibilidade, nesta última, se torna fator prepoderante. A relação sujeito e sociedade em ambos os contextos, autoriza à reprodução de visões que parte de doutrinas que sempre se importaram com o papel do homem na sociedade. Dessa forma, é importante destacar três nomes:

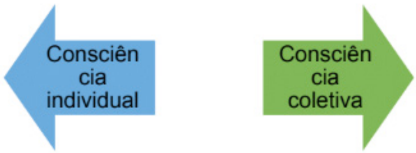


Consideremos o primeiro, Karl Marx, a partir da vertente ancorada na obra "Manifesto comunista". Uma obra desenvolvida por ele e Friedrich Engels. Em suma, o que discute é a relação de proletários e burgueses, uma luta que se desencadeou na antiguidade até os dias atuais. De fato, há uma relação ferrenha entre esses dois grupos. Dessa forma, compreendemos que Marx desenvolve a relação indivíduo e sociedade na luta que se estabelece – os mais e menos favorecidos. Para tanto, o homem é norteador da sua própria existência, pois por si mesmo, consegue desenvolver seu modo de vida. Levando em consideração a existencializadade humana e o desenvolvimento do seu modo de produção, Marx e Engels (1998, p. 11).

> A maneira como os homens produzem seus meios de existência depende, antes de mais nada, da natureza dos meios de existência já encontrados e que eles precisam reproduzir. Não se deve considerar esse modo de produção sob esse único ponto de ponto de vista, ou seja, enquanto reprodução da existência física dos indivíduos. Ao contrário, ele representa, já, um modo determinado da atividade desses indivíduos, uma maneira determinada de manifestar sua vida, um modo de vida determinado. A maneira como os indivíduos manifestam sua vida reflete exatamente o que eles são. O que eles são coincide, pois, com sua produção, isto é, tanto com o que eles produzem quanto com a maneira como produzem. O que os indivíduos são depende, portanto, das condições materiais da sua produção. (MARX, ENGELS, 1998, p. 11).

Os autores preconizam sobre o modo de produção do indivíduo, a fim de pensar às possibilidade de existência. A partir disso, constata-se que as relações entre os sujeitos permite asseverar que o que eles, de fato, são, intrisecamente está ligado a sua maneira de produção.

Na perspectiva de Émile Durkheim, a relação sujeito-sociedade volta-se aos seguintes conceitos:



No conceito de consciência individual, o autor diz que a personalidade é individual, sendo ela, dterminante para os aspectos de interesses próprios. Em contraponto, os interesses exteriores do sujeito, de forma determinante, relaciona-se de forma significativa com as sociedades tradicionais. Nesse encejo, sobre sociedades contempâneas, Durkheim (1999 *apud* INÁCIO, 2016, p. 22).) argumenta que "nas referidas "sociedades contemporâneas", predomina o direito restitutivo, que regula as relações entre os indivíduos. A consciência coletiva deixa de ser soberana e as similitudes tendem a se tornar diferenças".

Em suma, Durkheim (1999) sinaliza para a relevância de se compreender o indivíduo a partir do contexto da consciência, coletivamente e individualmente. Nisso, entedemos que no aspecto coletivo, é de grande valia as crenças e regras sociais, por outro lado, o aspecto individual aponta para os sentimentos de forma particular.

Não é redudante asseverar que a sociedade moderna consolidou-se à medida que o tempo passou, datado do século XVI até XX, condicionando a vida do sujeito aos modos econômicos, políticos, sociais e culturais. Nesse sentido, Max Weber (2012) compreende o sujeito em meio à sociedade a partir da *ação social*. Essa conceituação é dada, a fim de elucidar acerca das condições que estabeleceu o entedimento no mundo moderno. Partindo disso, Weber (2012, p. 16) os indivíduos observam o mundo a partir de seus valores e estes são compartilhados de formas diferentes, a apartir dos processos de interação e contexto cultural.

À vista do que discute o autor, os indivíduos veem o mundo a partir dos seus próprios valores e, sem dúvidas, o compartilhamento se dá de modos diferentes – os indivíduos interagem no meio social e cultural se permitindo com uma autonomia capaz de estabelecer relações. Todavia, a inter-relação está presente no contexto da coletividade e da forma como o sujeito ver o mundo ao seu modo, compartilhando suas experiências.

3 | METODOLOGIA

Nesta seção é apresentada a metodologia adotada nessa pesquisa. Não há como debater a respeito da identidade no contexto da modernidade e pós-modernidade sem adotar uma abordagem qualitativa. Conforme Deslauriers (2008, p. 32), "[...] na pesquisa qualitativa, o cientista é, ao mesmo tempo, o sujeito e o objeto de suas pesquisas. O desenvolvimento da pesquisa é imprevisível, O conhecimento do pesquisador é parcial e

limitado". Nesses tipos de pesquisa, o pesquisador estará produzindo as suas informações e estas podem existir em pequena ou em grande escala. De acordo com Minayo (1996), a pesquisa qualitativa se preocupa em entender e explicar o desenvolvimento das relações sociais, ao em vez de se preocupar em quantificar.

Assim sendo, por meio dessas experiências e da compreensão de textos teórico que os resultados passam a ser atingidos. Richardson (2011, p. 80) aborda que "[...] os estudos que empregam uma metodologia qualitativa podem descrever a complexidade de determinado problema, compreender e classificar processos dinâmicos vividos por grupos sociais". Logo, nesse tipo de pesquisa, se prioriza a observação, descrição, entendimento, percepção e análise.

Desse modo, os pesquisadores que fazem esse tipo de investigação, desenvolvem suas próprias ideias com base no que foi coletado, uma vez que é propenso a uma facilitação de diálogos, discussões e uma livre manifestação de opinião de quem está escrevendo. Como o objetivo geral dessa investigação é compreeender a formação identitária do sujeito dentro do espaço social a partir de algumas concepções críticas pautada na modernidade e pós-modernidade, entende-se que essa é a abordagem mais adequada.

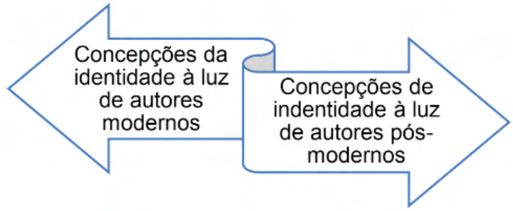
Na conjuntura de uma abordagem qualitativa, desenvolve-se uma pesquisa bibliográfica e documental, uma vez que interessa descobrir como onde e em qual perspectiva essa temática da identidade vem sendo abordada nas discussões. Na pesquisa bibliográfica, de abordo com Severino (2017), o pesquisador estará trabalhando a partir das contribuições de outros autores que já realizaram pesquisas com o tema de interesse em comum.

Já a pesquisa documental, em seu cunho, vem de dados ainda não tratados, como o próprio nome sugere: documentos. Neste sentido, foram utilizadas informações existentes já publicadas por meio de teses de doutorado, dissertações de mestrado, livros, revistas, anais de eventos, discorrendo os conceitos tratados e verificando nas normas e no contexto social como essa temática se desdobra.

Os dados foram recolhidos e devidamente triangulados, dando origem aos resultados dessa investigação, que se dividiu em duas categorias: concepções da identidade à luz de autores pós-modernos e concepções da identidade à luz de autores modernos. Nas considerações, são organizadas inferências que buscam harmonizar essas vozes teóricas.

4 | ENTREMEIOS: A IDENTIDADE À VISTA DE AUTORES MODERNOS E PÓS-MODERNOS

Nos entremeios da pesquisa, procuramos validar as concepções teóricas que fundaram nosso referencial, com pensamentos de estudiosos que reverberam acerca da temática em questão. Para tanto, os resultados desta pesquisa, estruturamos em duas categorias maiores:



Fonte: Elaborada pelos autores.

Em cada uma dessas categorias discorremos sobre o obejto da pesquisa, procurando evidenciar as discussões teóricas com o pensamentos de autores dentro do tempo e espaço da identidade cultural. Dessa forma, as concepções de identidade serão dadas a partir de uma análise no contexto da modernidade e, por conseguinte, teceremos sobre a identidade para autores pós-modernos.

4.1 Concepções da identidade à luz de autores modernos

4.1.1 Modernidade e Identidade

Algumas discussões sobre identidade são postuladas dentro da obra do autor Anthony Giddens (2202). O autor pormenoriza sobre as influências de acontecimentos que se deram, provocando tranformações do "eu". Nisso, acentua a preponderância da mídia impressa e eletrônica nesses acontecimentos, ocupando, por sua vez papel central. Giddens (2002, p. 12) ainda assevera:

> A experiência canalizada pelos meios de comunicação, desde a primeira experiência da escrita, tem influenciado tanto a auto-identidade quanto a organização das relações sociais. Com o desenvolvimento da comunicação de massa, particularmente a comunicação eletrônica, a interpenetração do autodesenvolvimento e do desenvolvimento dos sistemas sociais, chegando até os sistemas globais, se torna cada vez mais pronunciada. O "mundo" em que agora vivemos, assim, é em certos aspectos profundos muito diferente daquele habitado pelos homens em períodos anteriores da história.

O autor aponta às transformações que ocorreram no mundo em larga escala. Decerto, ele reafirma que o mundo cria novas formas e, nessas novas maneiras, a fragmentação é algo imprescidível, ocasionando uma dispersão. Giddens, ao que chama de alta modernidade atribui essas mudanças à grande influência das mídias nos espaços de de vida/fala dos individuos. Destarte, essa aproximação ocasiona uma cride identitária, dificultando o sujeito da própria identificação.

Partindo disso, é notório que a identidade fica cada vez mais dispersa em meio às novidades contextuais por intermédio das mídias. Inegavelmente, essa situação emerge uma problemática reflexiva, a crise de possibilidades de identidades – aqui os papeis sociais não são elucidaddos, provocando, assim, uma confusão de auto-identidade. Entremeios,

ressaltamos, ainda que a Modernidade, dotada de experiências unitárias, assume possibilidades de fragmentações e dispersão a partir desse mundo único (GIDDENS, 202, p. 12). Ainda para o autor, o mundo está carregado de riscos e perigos, para os quais o termo “crise” melhor se adequada. Também invade profundamente o centro da auto-identidade e dos sentimentos pessoais.

À vista disso, compreendemos que o desenvolvimento dado na modernidade acarreta danos na vida social e individual dos sujeitos. Sendo, notábvel, os riscos que isso traz para a construção e socialização das relações entre os indivíduos. Afetando, dessa forma, a auto-identidade eclodindo transformações nos senmtimentos dessas pessoas.

Por outro lado, Louis Altthusser discute sobre o poder e domínio que o Estado tem na vida dos sujeitos – isso demarca uma dominação no que tange à formação enquanto proletariados e burgueses, ou seja, dominados e dominantes; o cenário capitalista em seu desenvolvimento e a classe de trabalhadores. Para uma maior aferição, o autor em “Ideologia e Aparelhos ideológicos do Estado” com o objetivo de abordar concepções intrisecamente ligadas às ideologias do Estado. Logo, conota a ação do Estado em agir através de ideologias, a fim de que as pessoas compreendam o mundo e suas atribuições. Dessa forma, os sujeitos ficam sujeitos a essas instituições para entednerem os seus lugares e o que devem fazer.

Cabe-nos apresentar, segundo Althusser (p. 43-44) os Aparelhos Ideológicos de Estado:



Fonte: Elaborada pelos autores.

No Aparelho Ideológico do Estado religioso, tem-se uma demanda multifacetada de diferentes igrejas, essas se estabelecem como um sitema que propaga normas e leis com advento divino. No AIE dos sistemas de diferentes escolas, estão as públicas e privadas. Por conseguinte, esse aparelho é formado pelo jurídico, familiar e, de forma acelerada, as mídias – nessa, ainda acrescentamos as redes sociais que tem disseminado de forma significativa as ideologias vinculadas às ideologias de Estado.

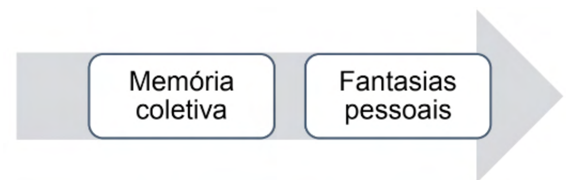
É importante resslatar que o sujeito, nasce em um espaço que já está todo moldado pelos interesses de uma sociedade regrada que, em suas instituições, contribuem para a formação identitária do sujeito.

4.2 Concepções da identidade à luz de autores pós-modernos

4.2.1 Uma tríade indentitária: três concepções de identidade

Nas concepções que delimitam os estudos acerca da identidade da pós-modernidade é importante destacar Manuel Castells. Suas discussões postulam uma cosntrução identitária desenvolvida no meio social. O autor pontua que essa formação recorre à história, geografia, biologia, instituições, produtivas e reprodutivas. Para tanto, esclarece que toda essa matéria-prima é conccebida pelos indivíduos em suas esferas sociais, a fim de sistematizar funções e tendências, projetos culturais fortalecidos em suas estrturas. Dessa forma, esses fatores influenciam na forma que a identidade é construída.

Manuel Castells (1999) ressalta que nesse processo há outras influências:



Fonte: Elaborada pelos autores.

A memória coletiva se volta às vivências dadas no contexto social e de forma coletiva. Essa, está intrisecamente ligada ao convívio com os outros sujeitos – consideramos o estilo de vida e as ações conjuntas. Por outro lado, tem-se as fantasias pessoais constituída pela personalidade do sujeito, que são produzidas a partir das atividades e experiências coletivas, resultando em um processo pessoal. Portanto, a coletividade é prepoderante para o desenvolver identitário do indivíduo. Destacamos, ainda, a família como base coletiva que funda a identidade a partir das regras impopstas pelas sociedade.

Discutir a construção da identidade por esse viés é perceber a base do poder como meio operante a partir de conteúdos simbólicos, pois "a construção social da identidade sempre ocorre em um contexto marcado por relações de poder" (CASTELLS, 1999, p. 24). Para amarrar a ideia de construção identitária à base do poder, Castells (1999, p. 24) apresenta três tipos. A saber,

> *Identidade legitimadora:* introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais, tema este que está no cerne da teoria de autoridade e dominação de Sennet, e se aplica a diversas teorias do nacionalismo. *Identidade de resistência*: criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos a estes últimos, conforme propõe Calhoun ao explicar o

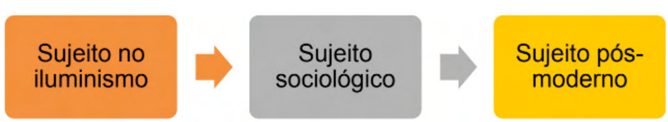
> surgimento da política de identidade. *Identidade de projeto*: quando os atores socais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social.

A identidade legitimadora, concentra-se no poder que as instituições emanam para com o indivíduo. Por conseguinte, a identidade de resistência, pauta-se em grupos de sujeitos que, por serem desvalorizadas, se opõem à dominação, resistindo às normas erguidas por esses grupos de domínio. Por fim, a identidade de projeto, está relacionada ao indivíduos que pensam a construção de identidade emergida em bases culturais, a fim de reestruturar a organização social.

Inegavelmente, nos dias de hoje, a identidade é uma questão que está sendo debatida não só contexto das salas de aula, mas em outros contextos que evidenciam outras realidades e, nesse sentido, tomando caminhos de discussões muitas vezes acirradas. A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social, pois enquanto sujeitos em transformação, nos perguntamos: O que eu estou fazendo aqui? Por que eu nasci, ou qual vai ser a minha profissão? Por que a gente tem que casar ou por que a gente tem que fazer certas coisas na vida?

Essas problematizações que traçamos para nós mesmo é muito comum e as fazemos o tempo todo. Temos a ideia de que a identidade é uma coisa que construímos ao longo do tempo com as nossas relações sociais, com algo que gostamos, como por exemplo os nossos hobbies, a roupa que vestimos, a música que ouvimos, dentre outros hábitos.

Nesse interim, Stuart Hall (2006) aborda como esse conceito de identidade foi se construindo ao longo dos séculos, discorrendo sobre sua tese pautado naquilo que ele definiu como *"crise da identidade"* e faz uma distinção entre três conceitos muito diferentes de identidade. A saber,



Fonte: Elaborada pelo autor.

Segundo o autor, o sujeito no iluminismo foi baseado em uma concepção do indivíduo centrado e unificado, dotado das capacidades de razão, consciência e ação, cujo centro consistia em uma espécie de identidade em si mesmo ao longo da existência do indivíduo, pois "pode-se ver que essa era uma concepção muito ''individualista" do sujeito e de sua identidade (na verdade, a identidade dele: já que o sujeito do Iluminismo era usualmente descrito como masculino)" (HALL, 2006, p. 10).

A identidade sendo algo inerente do indivíduo, este já nascia daquela forma e tinha sua identidade nata e a levaria ao longo da vida. A outra noção de sujeito desenvolvido pelo autor é o sujeito sociológico, que se caracteriza a partir de um elo entre a sociedade e o indivíduo, este, ao interagir socialmente com os mundos externos vai se modificando culturalmente. Segundo Hall (2006, p. 11) esse sujeito pensava a complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era auto-suficiente, porém formado na relação com outras pessoas relevantes para ele, que mediavam para o sujeito a cultura dos mundos que ele/ela habitava.

O interior e o exterior, a identidade pessoal, unificada, se torna uma identidade fragmentada, à medida em que se defronta com várias identidades culturais, contraditórias e não resolvidas, pois a objetividade do indivíduo se mistura à subjetividade social.

Diante de tantas subjetividades, isso acaba produzindo o sujeito pós-moderno, conceituado pelo autor como um sujeito desprovido de identidade fixa essencial ou permanente. Como mencionado em outro tópico, os indivíduos, todos os dias, são atravessados por diversas culturas, como por exemplo a globalização, a imigração, os movimentos sociais, o feminismo. Indivíduos dos países colonizados estão migrando para os países colonizadores. A forma como as pessoas se relaciona mudou, o mundo está conectado virtualmente, as mulheres não se comportam como antes e, é nesse momento, que essas trocas culturais acontecem. A identidade, segundo Stuart Hall, torna-se uma "festa móvel" (HALL, 2006, p. 13), graças aos processos contínuos formados e transformados em relação às formas de representação nos sistemas culturais. Esse novo padrão de identidade é chamado pelo autor de nascimento e morte do sujeito moderno.

Outro aspecto da questão da identidade é a globalização que está relacionada ao caráter da mudança da modernidade, pois as sociedades modernas estão em mudanças constantes, que ocorrem com rapidez e permanência, emergindo, nesse sentido, a discrepância da sociedade tradicional.

Nesta sociedade moderna, não há nenhum centro, nenhum princípio articulador ou organizador único e não se desenvolvem de acordo com o desdobramento de uma única causa ou lei. Ela está constantemente sendo descentrada por forças fora de si mesmas. Na modernidade tardia, as sociedades produzem variadas posições dos sujeitos e isso causa, consequentemente, diferentes identidades. Dessa forma, define-se a sociedade moderna como uma sociedade que está sempre em conversão, sendo elas de forma rápida e permanente. Diante disso, é importante destacar que o indivíduo, dotado de múltiplas identidades, terá afinidade a determinado nicho social que se identifica com ele.

5 I CONSIDERAÇÕES FINAIS

É inegável que o processo de comunicação tem ganhado espaço significativo no contexto da pós-modernidade e, certamente, isso, se deve aos alargamentos sociais

construídos, principalmente, na modernidade. Logo, a pós-modernidade uma discussão tão recorrente, fragmenta as fronteiras existentes entre os espaços, tempos, sujeitos e objetos.

Em decorrência das discussões apresentadas, fica evidente que a modernidade e pós-modernidade possuem aproximações e distanciamentos, pois o que era dotado de regras e simbolos em um contexto, apresenta-se fragmentado em outro. Como visto, as concepções críticas apresentadas sobre a relação sujeito e sociedade, evoca, de certa forma, conceitos abrangentes e solidificado em estudos à vista do sujeito na modernidade e pós-modernidade. De fato, percebemos que ele é atravessado de individualismo.

Tendo em vista, a metodologia adotada para este estudo, o estudo bibliográfico propocionou reflexões sólidas e eficazes acerca da temática. Logo, foi possível compreeender a formação identitária do sujeito dentro do espaço social a partir de algumas concepções críticas pautada na modernidade e pós-modernidade.

Dado o exposto, acerca dos entremeios, validamos as concepções teóricas que fundaram nosso referencial, logo, os pensamentos de estudiosos trouxeram reflexões sólidas no que tange à concepções da identidade no contexto moderno e pós-modernos. Em virtude de tudo que foi pesquisado, entedemos que os estudos apontam para a identidade como objeto passível à mudança e que, acima de tudo, os espaços sociais, as instituições, a história, são indispensáveis para julgar essa construção.

Apesar do estudo ser recorrente, esta pesquisa autoriza inferir que a identidade, o sujeito pós-moderno, almeja buscar um espaço no mundo, e isso está ligado à necessidade de agregar-se aos produtos contemporâneos, sendo escravo do capitalismo, com precariedade e acríticos, como encerra Hall (2006).

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Tradução: Joaquim José de Moura Ramos. Editorial presença; Martins Fontes.

________. **Da divisão do trabalho social.** Tradução Eduardo Brandão. – 2ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DURKHEIM, Émile; **Educação e Sociologia.** Tradução de Stephania Matousek. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

________. **As regras do método sociológico**; Tradução Paulo Neves; revisão da tradução Eduardo Brandão; - 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GIDDENS, Antony, **Modernidade e identidade.** Tradução, Plínio Dentzein, - Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar, 2002.

________. **As consequências da Modernidade.** Tradução de Raul Fiker, - São Paulo: Editora UNESP, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Guaraeira Lopes Louro – 11. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A. 2006.

INÁCIO, Iago Vinicius Santos, **Sociologia, modernidade e individualismo: um estudo a partir de Durkheim e Simmel.** Universidade de Brasília; Brasília, 05 de julho de 2016.

MARCONI, M. A. LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de Metodologia Científica.** 5. ed. – São Paulo: Atlas, 2003.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich**. A ideologia alemã**; trad. Luis Claudio de Castro e Costa. – São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MINAYO, M. C. de L. (Org.). **Pesquisa social:** teoria, método e criatividade. 19. Petrópolis: Vozes, 1996.

PRODANOV, C. C. FREITAS, E. C. **Metodologia do Trabalho Científico** [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. – Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RICHARDSON, J. R. **Pesquisa Social: métodos e técnicas. 3. ed. ver. e ampliada. São Paulo: Atlas, 2011.**

WEBER, Max. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva.** Tradução: Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa; 4ª ed. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

CAPÍTULO 2

NOSSO PALCO É A RUA: REFLEXÕES SOBRE CARIMBÓ URBANO E A PRÁTICA DO MANGUEIO COMO RECURSO DE SOCIABILIDADE PARA A AFIRMAÇÃO DO DIREITO A CIDADE

Data de aceite: 01/06/2022

Daniel da Rocha Leite Junior
Mestrando no Programa de Pesquisa em de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom) da Universidade Federal do Estado do Pará (UFPA)
Belém-Pará

Trabalho apresentado no GT 03 – Música, Estado e Mercado do VIII Musicom.

RESUMO: Este trabalho tem a proposta de analisar a prática do mangueio, ato de trocar dinheiro por algum objeto ou performance, como um fenômeno de sociabilidade impresso dentro da manifestação cultural do carimbó produzido em espaços da região metropolitana de Belém para a afirmação do direito à cidade fazendo uso da rua como palco e mídia para a divulgação dos trabalhos de conjuntos de carimbó. A partir de depoimentos coletados de carimbozeiros urbanos com o objetivo de investigar o cotidiano daqueles que produzem e vivenciam o carimbó por meio da apropriação dos espaços de urbanidade frente aos processos de espetacularização da indústria cultural e de apropriação dos espaços urbanos comuns da cidade pelo capital.

PALAVRAS-CHAVE: Carimbó urbano – rua – mangueio – cidade.

1 I INTRODUÇÃO

Investigar as manifestações da cultura popular, como o carimbó do Estado do Pará, é imergir num processo de dinamismo, aonde encontramos diversos agentes em intercâmbio, transitando entre conceitos de oposição, agregação e inclusão dentro de um âmbito que articula interesses e sentidos por meio de fenômenos de sociabilidade que atualizam ou fazem a manutenção de uma experiência de tradição cultural e que promovem conflitos que se inter-relacionam com estruturas de produção na sociedade.

Segundo conceitos de Canclini (2003) iremos compreender quais elementos foram mobilizados no processo de hibridização do carimbó dentro de espaços urbanos da região metropolitana de Belém e assim poder visualizar como acontecem as dinâmicas dos modos de fazer, da cadeia produtiva à expressão artística, assim como, também, dos modos de viver, como manifestação cultural e movimento social, impressos no que chamamos de carimbó urbano.

Nesse sentido, iremos observar quais elementos são mobilizados no processo de produção do carimbó, dentro dos ambientes de urbanidade, e nos fixaremos na prática do mangueio pelos carimbozeiros urbanos nas ruas, feiras e praças da região metropolitana de Belém, para analisar como este recurso de

resistência cultural se configura face os processos do capital, por meio da indústria cultural, e da ausência de espaços privados ou políticas públicas de fomento, não focadas, nos moldes da patrimonialização do carimbó.

Nessa acepção, se faz relevante entender como funciona a realidade dos contextos urbanos dentro da Amazônia paraense para a melhor compreensão das contradições espaciais presentes no cotidiano da região metropolitana de Belém a partir dos conceitos de Lefebvre (2006) sobre a produção social dos espaços de urbanidade e como as manifestações culturais, no caso em questão o carimbó urbano, transitam e sobrevivem não somente no sentido material, mas, também, nas relações de poder projetadas na disputa pelo território simbólico.

É nítida a necessidade da expansão de pesquisas sobre a produção de carimbó na região metropolitana de Belém para, dessa maneira, podermos ampliar os estudos culturais referentes aos fenômenos de socialidade presentes na manifestação cultural do carimbó, a partir de seus desdobramentos estéticos dentro do espaço urbano da capital paraense, pois é urgente a percepção de que os elementos mobilizados pelo carimbó urbano demonstram diferenciações que precisam ser compreendidas frente a visão da patrimonialização do carimbó.

2 | DESENVOLVIMENTO

2.1 Considerações sobre o carimbó

O gênero musical tradicional mais conhecido do Estado do Pará é o carimbó, registros apontam que é uma manifestação que acontece em grande parte do território há mais de dois séculos e é tido como um símbolo fundamental da identidade cultural paraense. A palavra carimbó é originária da língua Tupi *Korimbó* – união de curi (pau oco) e m'bó (escavado) resultando na expressão "pau que produz som" – que dá o nome ao tambor, o curimbó, usado para tocar e que é uma característica fundamental do carimbó.

No ano de 2014 o carimbó foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) a partir do processo de registro da pesquisa referente ao Levantamento Preliminar e Identificação do Carimbó nas Mesorregiões Nordeste Paraense, Metropolitana de Belém e Marajó ocorrida durante os anos de 2008 e 2013 que gerou o Dossiê Iphan Carimbó e é importante ressaltar que o movimento de patrimonialização do carimbó foi feito a partir de visitaram 45 municípios entre a capital e o interior do Estado do Pará, em mais de 150 lugares e fizeram 415 entrevistas com carimbozeiros.

O contexto de negociação cultural que o carimbó foi submetido por meio dos instrumentos de salvaguarda utilizados pelo movimento de patrimonialização do carimbó mobiliza processos de significação e ressignificação da cultura popular dentro de contextos

que envolvem os dispositivos de legitimação e os instrumentos de resistência da cultura popular como observado segundos os conceitos de Mignolo (2005).

Segundo o Dossiê Iphan Carimbó (2013) há registros que assinalam o surgimento do carimbó na cidade de Marapanim, localizada no litoral do Pará a partir do povo indígena Tupinambá, assim como, também, há documentos que apontam o carimbó como uma invenção de negros escravos que ocupavam o território amazônico paraense no século XVII. Portanto, pesquisadores como Gabbay (2012) e Salles e Salles (1969) afirmam que o carimbó é um resultado da união de influências culturais por meio da interação entre índios, negros e portugueses, pois estão presentes elementos de ambas as etnias dentro da manifestação cultural.

> De modo geral, o batuque africano foi, provavelmente, a origem do carimbó e suas variações de estilos. Influências indígenas também podem ser percebidas em traços da coreografia (passos imitativos de figuras de animais nativos, como peru, bagre, galo e gambá, todos dão nome a coreografias de carimbó), versos (em nominações e dizeres típicos e ambientações da natureza) e música (com melodia às vezes mais horizontalizada e ritmo mais marcado e uníssono), além da marcante herança ibérica no bailado e em parte do instrumental, como o banjo e no “castanholar” do lundum (GABBAY, 2012, pg.58).

Conceituar um ponto de partida para o surgimento de uma manifestação cultural como o carimbó dentro do contexto amazônico do Estado do Pará abre espaço para discussões sobre os elementos de miscigenação mobilizados na Amazônia paraense, haja vista os processos de hibridização da identidade cultural desse espaço, sendo assim, é necessário pontuar, como afirma Salles (1980, pg. 27) que dentro da Amazônia nada é essencialmente, indígena, africano ou europeu.

> Apresentado como resultado da união das influências culturais de índios, negros e europeus (portugueses), o carimbó é comumente divulgado como uma das mais significativas formas de expressão da identidade paraense e brasileira, já que estas referências estariam presentes de forma integrada no canto, na música, na dança e na formação instrumental. Nesta figuração, passou a ser comum a associação do carimbó aos emblemas e ícones identitários de promoção cultural emanados discursivamente por seus defensores e praticantes. (DOSSIÊ IPHAN, 2013, pg. 14)

Segundo Salles e Salles (1969) o carimbó é uma expressão cultural marcada pela oralidade de comunidades tradicionais da Amazônia paraense, reproduzindo, dessa forma, elementos culturais pertencentes às comunidades em diversas regiões do Estado do Pará, podendo ser divididas em: primeiro o carimbó pastoril, presente na Ilha do Marajó, segundo o carimbó rural, referente ao produzido na região do Baixo Amazonas e por terceiro o carimbó praieiro, fazendo alusão ao feito na faixa litorânea da Zona do Salgado, principalmente, no município de Marapanim e na ilha de Maiandeua, ambos fazendo referência ao que é considerado carimbó tradicional ou carimbó pau e corda.

Além dessas variações do carimbó citados antes, é necessário falar sobre a inclusão

do carimbó moderno como um dos desdobramentos estéticos da manifestação cultural dentro da lógica dos espaços de urbanidade, ou seja, o carimbó estilizado com a inserção de instrumentos como a guitarra, a bateria e o baixo elétrico e que foi popularizado pelo Pinduca[1] por meio da distribuição do ritmo na década de 70 pela indústria fonográfica no mercado brasileiro.

Segundo Amaral (2004) sobre o questionamento dos tipos de carimbó que existem dentro do Estado do Pará, é necessário analisar contraponto entre carimbó tradicional e o carimbó moderno que se apresentam sobre a manifestação cultural do carimbó na região metropolitana de Belém, após o explicitado anteriormente, entre a existência de duas correntes distintas de observação: uma que analisa a existência do carimbó tradicional e outra que avalia a experiência do carimbó moderno.

> O carimbó de Marapanim, como matriz musical e coreográfica para o carimbó de Belém, teria se organizado em dois tipos distintos, já nesta última localidade: 1º) um carimbó tradicional e 2º) um carimbó moderno. O primeiro, representado pelo cantador Verequete, manteria a estrutura musical do referencial marapaniense de "originalidade"; o segundo, representado por Pinduca, teria alterado essa estrutura, no sentido de atribuir-lhe uma feição de modernidade. Essa diferenciação construiu a ideia da existência de duas correntes carimbóticas em Belém, confirmando uma histórica rivalidade entre defensores da tradição e da modernidade. (AMARAL, 2004, pg. 03)

Acredita-se que as tensões entre modernidade e tradição estão impregnadas em todas as distintas e diversas modalidades de expressão cultural, social e comunicacional da humanidade. Segundo Debord (1997), no âmbito de suas reflexões sobre a caracterização da sociabilidade contemporânea, é nítida a presença de complexos e multifacetados estímulos que iluminam oposições e convergências na construção e manutenção de manifestações culturais na sociedade capitalista contemporânea que orientam e guiam as diretrizes da construção simbólica das identidades culturais.

Canclini (2003) propõe uma reflexão sobre a espetacularização da cultura popular e suas várias formas de expressão na América Latina para estimular o debate entre a globalização do capital e as relações históricas com a cultura popular para entender como se formam as matrizes conceituais desse diálogo, portanto, é possível encontrar a manifestação do carimbó em espaços urbanos da região metropolitana de Belém dentro desse contexto após a massificação da sua estética musical por meio da assimilação do carimbó pela cadeia produtiva da indústria cultural a partir dos anos 70 com variações de repercussão nas décadas de 90 e, recentemente, após uma nova valorização do carimbó depois da consolidação da manifestação cultural como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil no início dos anos 10 do século XXI.

A dicotomia entre tradicional e moderno dentro do carimbó oferece um olhar entre conceitos da cultura popular e da indústria cultural, entretanto após vivências empíricas

1 Aurino Quirino Gonçalves, conhecido como Pinduca. Tem 32 anos de carreira como cantor e compositor de carimbó com 25 discos gravados e que ajudou na popularização do carimbó no Brasil.

dentro de eventos de batucadas, rodas de carimbó, contato com mestres, carimbozeiros e ensaios de conjuntos de carimbó é possível perceber entrelaçamentos entre o carimbó tradicional, pau e corda, e o carimbó moderno, que pode ser denominado carimbó urbano e vem sendo produzido dentro da região metropolitana de Belém.

O carimbó urbano possui variações dentro do seu contexto de produção como, por exemplo, os eventos de carimbó como a Batucada da Praça da República o no Mercado de São Brás ou intervenções como a prática do mangueio, o ato da relação de troca do artista com o público na rua através do intercâmbio de um objeto ou performance artística por dinheiro, configurando, dessa forma, como recursos de sobrevivência da cadeia produtiva dos carimbozeiros dentro do espaço urbano da região metropolitana de Belém.

Esses fenômenos são produzidos por meio do conceito de ocupação dos espaços públicos, além de podermos identificar desdobramentos estéticos na composição das letras que abordam temáticas referentes a questões que envolvem sociabilidades urbanas não somente locais, mas, também, de contextos cosmopolitas como a questão da violência ou da diversidade, além das modificações dos instrumentos que compõem a instrumentação como o caso dos curimbós de PVC ou dos banjos com revestimento de capacete de moto. Portanto, alguns dos elementos citados acima compõem o quadro de transformações apontadas pela cadeia produtiva do carimbó dentro dos espaços urbanos da região metropolitana de Belém no Estado do Pará.

2.2 O que significa manguear? Por que ocupar os espaços públicos?

O acasalamento entre o carimbó tradicional e o carimbó moderno resultou no surgimento do carimbó urbano a partir de desdobramentos que envolvem a produção da manifestação cultural dentro de espaços de urbanidade, portanto, é necessário investigar quais elementos estimularam novos modos de produção do carimbó na região metropolitana de Belém para reconhecermos outros formatos de sociabilidades que são mobilizados no processo de ressignificação urbana do carimbó.

Sendo assim, a proposta é analisar o mangueio praticado pelos carimbozeiros de forma itinerante pelas ruas ou dentro dos eventos de ocupação em praças ou mercados que são denominadas batucadas como formas de ocupação da cidade característica das manifestações da cultura popular em função da ausência de fomento, acontecem de forma orgânica entre os carimbozeiros que se reúnem em pontos da região metropolitana de Belém para se apresentarem para o público transeunte.

O mangueio, segundo o dicionário, pode ser caracterizado como o ato de pedir dinheiro na rua, entretanto, pode pressupor ou não o intercâmbio de dinheiro em troca de objetos artísticos, haja vista que a prática de manguear é algo que advém da contracultura e de mecanismos de sociabilidade e resistência do movimento hippie como observado, também, na pesquisa de Da Silva Neto (2017).

> [...]condição de exposição na ocupação de determinado espaço urbano:

> o chão de um praça, calçada ou qualquer lugar público. Nesse contexto, o “mangueio” é o oferecer, chamar a atenção para o objeto artístico que é colocado em negociação, bem como a possibilidade de convencimento – a potência da linguagem em favor da própria representação cultural. (DA SILVA NETO, 2017, pg. 8)

O ato de manguear é um fenômeno urbano ligado ao grupo de artistas de rua que produzem artesanatos e literatura marginal, assim como, também, aqueles que realizam intervenções ligadas à estética cênica e circense. Portanto, o mangueio é tido como um mecanismo de fonte de renda por meio do intercâmbio de produtos artístico ou culturais sejam materiais, como por exemplo, zines, colares e brincos, ou imateriais, tal como performances e peças teatrais.

Após o afirmado anteriormente, vou pontuar a questão de demarcar a diferenciação entre carimbozeiros e hippies, haja vista a necessidade de mostrar que ambos não participam do mesmo grupo social, ou seja, não compartilham do mesmo estilo de vida, signos e elementos culturais, porém há convergências no fenômeno de sociabilidade da apropriação dos espaços públicos como o exemplo do mangueio que é uma prática usada por ambos os sujeitos com o mesmo objetivo econômico, entretanto, as intenções comunicacionais no fazer do carimbozeiro urbano ao praticar o mangueio que pressupõe o fazer cultural e, consequentemente, no caso específico, o artístico também.

A ocupação de espaço públicos por meio de uma manifestação cultural implica em alterações na cadeia produtiva do mercado como abordaremos posteriormente, quando reunirmos os conceitos e interpretações de Harvey (2014) sobre os estímulos e intervenções na socialidade dos ambientes urbanos pelas coletividades, tal como no contexto do carimbó produzido em espaços urbanos da região metropolitana de Belém que carregam no seu fazer a intenção de reinventar a cidade para consolidar a sobrevivência do estilo de vida dos carimbozeiros urbanos e, consequentemente, a resistência da manifestação cultural.

> Esse direito, afirmava ele, era ao mesmo tempo uma queixa e uma exigência. A queixa era uma resposta à dor existencial de uma crise devastadora da vida cotidiana na cidade. A exigência era, na verdade, urna ordem para encarar a crise nos olhos e criar uma vida urbana alternativa que fosse menos alienada, mais significativa e divertida, porém, como sempre em Lefebvre, conflitante e dialética, aberta ao futuro, aos embates (tanto temíveis como prazerosos), e à eterna busca de uma novidade incognoscível. (HARVEY, 2014, pg. 11).

Segundo Paes Loureiro (2001) na sua pesquisa sobre cultura amazônica e o Dossiê Iphan (2013) o carimbó é uma manifestação cultural ligada a uma identidade regional, portanto não foi absorvida, completamente, pela globalização, sendo assim não faz parte do grupo dominante de manifestações culturais cosmopolitas da indústria cultural.

> O isolamento que recobria a Amazônia com o manto do mistério, distância a intemporalidade, que a impedia de intercambiar seus bens culturais, contribuiu para que se acentuasse sobre ela uma visão folclorizante e primitivista. Sendo assim contra essa corrente de pensamento, ao tratar-se

> de uma cultura amazônica do caboclo, ela será entendida como expressão da sociedade que constitui a Amazônia contemporânea à história dessa sociedade e contemporânea à da ocidental. Uma cultura dinâmica, original e criativa, que revela, interpreta e cria sua realidade. (PAES LOUREIRO, 2001, pg. 55).

O conceito do mangueio para capitalização de recursos financeiros para os carimbozeiros aplicado ao exercício musical, no contexto do carimbó produzido em espaços urbanos da região metropolitana de Belém é feito de forma analógica pelas ruas, salvo em momentos de ocupação com os eventos de batucada, onde ocorre o uso de equipamentos de som, configurando desta forma duas formas distantes de produção do mangueio, uma em movimento entre locais e outra estática em uma localidade.

A partir dos conceitos de Lefebvre (2008) sobre a produção social dos espaços de urbanidade e Harvey (2014) referente às intervenções da sociabilidade da cultura popular dentro do ambiente urbano é possível compreender quais elementos são mobilizados pelo carimbó urbano nos processos de apropriação dos espaços públicos, como ruas e praças, da região metropolitana de Belém a partir da prática do mangueio por meio de performances e produtos musicais dos carimbozeiros urbanos.

2.3 As batucadas e o mangueio como fenômenos de sociabilidades do carimbó produzido em espaços públicos na região metropolitana de Belém

Após uma análise dos conceitos sobre a produção social do espaço e, também, sobre às intervenções da sociabilidade da cultura popular dentro do ambiente urbano, conjuntamente, com uma análise de entrevistas realizadas durante a pesquisa com carimbozeiros urbanos sobre a questão do mangueio é possível tecer observações.

Encontramos a existência de dinâmicas sociais que incorporam atravessamentos na manifestação cultural do carimbó na região metropolitana de Belém, haja vista a necessidade de mecanismos que possibilitem aos carimbozeiros urbanos encontrarem sua subsistência nos espaços urbanos por meio da produção do carimbó.

É necessário perceber que o carimbó urbano movimenta outras estruturas de socialidade para o exercício do direito aos espaços públicos da cidade, como por exemplo, a experiência do mangueio como recurso de sociabilidade por meio de apresentações itinerantes na rua, assim como, também, espaço midiático de divulgação e distribuição de seus trabalhos autorais, além de mecanismo de resistência sociocultural e capitalização econômica a partir das doações financeiras de indivíduos que entram em contato com o show autoral realizando, segundo Harvey (2014), que as intervenções das sociabilidades do carimbó urbano estimulam alterações nas dinâmicas da rua e possibilitam, como observado nos conceitos de Lefebvre (2008), novas configurações na produção social do espaço por meio da ocupação do espaço público pelos carimbozeiros urbanos com o intuito de desenvolverem mobilizações de resistência com a cultura popular através do mangueio.

É importante ressaltar que entre o século XIX e XX havia nos municípios de Vigia,

no interior do Estado do Pará, e na capital Belém, segundo Salles e Salles (1960), uma lei municipal de Nº1.028 da data de 5 de maio de 1880, do Código de Posturas, que marginalizava a prática do carimbó com penalizações e prisão, gerando dessa forma uma postura proibitiva sobre a manifestação cultural. "É proibido, sob pena de 30.000 reis de multa [...] Fazer bulhas, vozerias e dar autos gritos [...] Fazer batuques ou samba [...] Tocar tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento que perturbe o sossego durante a noite" (CÓDIGO DE POSTURAS DE BELÉM apud Salles e Salles, 1969).

Como visto anteriormente, segundo intervenções dos conceitos de Lefebvre (2008), podemos afirmar que a emersão do carimbó urbano promoveu novas condições de exposição e de produção da manifestação cultural e uma delas foi o debate sobre a apropriação dos espaços públicos pelos produtores de carimbó dentro do contexto urbano e esse fato demonstra a emancipação do indivíduo a partir da construção de espaços de interação social por meio de elementos impressos pelo carimbó atravessado pela urbanidade.

> A atividade criadora, a arte e o conhecimento são manifestações particulares e momentos, que superam mais ou menos a divisão parcelar dos trabalhos. Enfim a necessidade da cidade e da vida urbana só se exprime livremente nas perspectivas que tentam aqui se isolar e abrir os horizonte. As necessidades urbanas específicas não seriam necessidades de lugares qualificados, lugares de simultaneidade e encontros, lugares onde a troca não seria tomada pelo valor de troca, pelo comércio e pelo lucro? Não seria também a necessidade de um tempo desses encontros, dessas trocas? (Lefebvre, 2008, pg. 105-106)

A criação, portanto, de eventos culturais como, por exemplo, batucadas pela região metropolitana de Belém, tendo como expoentes desse movimento, os batuques da Praça da República e do Mercado de São Brás funcionaram como espaços de fomento e de divulgação de trabalhos autorais por conjuntos, mestres e carimbozeiros do meio do espaço urbano do Estado do Pará que conferem novas condições sobre a dialética espacial a partir de elementos que possibilitam a manutenção sociocultural da produção do carimbó urbano, entretanto é necessário reconhecer que a cidade possui zonas onde à segurança pública impede a livre circulação e expressão dos indivíduos que não estiverem enquadrados em aspectos morais ligados a cultura do bairro.

> O carimbó urbano é uma das manifestações artísticas que deve reivindicar o seu direito à rua, assim como qualquer outra manifestação. Vejo que esse direito é concedido em lugares específicos, por exemplo, o mesmo carimbó que toquei no Ver-o-Peso com toda a aceitabilidade e interação com o público, porém na praça Batista Campos é considerado "barulho" e perturbação (parte da entrevista com o carimbozeiro urbano Marcos Sarrazin).

Esses eventos mobilizavam grupos de Icoaraci, Guamá, Terra Firme, Ananindeua, Cidade Velha e outros bairros de Belém com o objetivo de oferecer um espaço livre da cadeia produtiva do capital e aberto a diálogos e modos de fazer da manifestação cultural

do carimbó em espaços urbanos da região metropolitana de Belém como praças, feiras, mercados e ruas.

Além de movimentar centenas de pessoas em torno das rodas de carimbó montadas como palcos horizontais entre o carimbozeiro urbano e a comunidade. Transformando, dessa forma, a produção social do espaço público por meio de atuações democráticas, onde não existe a obrigatoriedade de pagar ingresso, porém há a prática do mangueio, como alternativa a questão da manutenção financeira para os carimbozeiros urbanos aqueles participantes que tiverem o interesse de doar.

> O mangueio, na verdade, subverte a ideia de palco, o próprio movimento que tá acontecendo de carimbó de rua, de batuque, indo na contramão do conceito de mainstream, ou do fato de haver um ponto elemental que vai fazer toda essa dinâmica aconteça. E tocar na rua permite que a pessoa que tá assistindo cante junto contigo e se souber tocar um instrumento e tiver um sobrando ela vai tocar, então a gente destrói a ideia de um palco e transforma uma relação mais humana com todos. (parte da entrevista com o carimbozeiro urbano João Pinheiro)

Segundo Lefebvre (2008) a apropriação do espaço público pelos cidadãos confronta a lógica da dominação ou da marginalização na produção social do espaço, sendo assim, o mangueio se configura como um mecanismo de exercício do direito a circulação e ocupação dos espaços públicos por meio da realização de sua prática cultural que é produzida como um elemento de pertencimento urbano da coletividade paraense como expressão da identidade cultural.

> O direito à cidade não pode ser concebido como um simples direito de visita ou retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como direito à vida urbana, transtornada, renovada. (LEFEBVRE, 2008, pg. 117)

Para entendermos melhor a relação do mangueio com o carimbó urbano decide caracterizar o carimbó urbano a partir da observação dos elementos encontrados nas entrevistas realizadas com carimbozeiros urbanos de alguns conjuntos da região metropolitana de Belém para escutar como essa prática se modela aos modos de fazer do carimbó em espaços urbanos, portanto, foram escolhidos oito entrevistados, sendo que deste total, sete conversas foram registradas e uma foi realizada em off.

> Manguear é levar nosso som, nossa cultura e amor pelo o que fazemos pra aquele determinado ambiente e, em consequência disso, utilizar a passada de chapéu, que seria a retribuição, assim ajudando e auxiliando financeiramente. (parte da entrevista com a carimbozeira urbana Raíra Maciel)

Um dos fatores que contribuí para a prática da apropriação dos espaços públicos pela prática do mangueio no contexto do carimbo urbano é a ausência de espaços privados de fomento da manifestação cultural do carimbó produzido em espaços urbanos da região metropolitana de Belém, como por exemplo, o fato de haver somente duas casas de show especializadas na manutenção e produção do carimbó, que são o “Coisa de Negro” em

Icoaraci e o “Espaço Cultural Apoena” que abrem as portas para conjuntos e carimbozeiros urbanos em início de carreira que ainda não possuem público ou trabalhos com trajetórias já consolidadas no cenário da música produzida no Estado do Pará.

> Manguear no, contexto do carimbó, manguear significa levar a nossa própria cultura para as ruas, bares e calçadas pra onde der no sol quente ou numa lua cheia e fazer muito carimbó. É um ato político, uma resistência, porque agente não tem tantos espaços pra mandar nosso carimbó, pra escutar, pra vivenciar isso da nossa terra, então a gente cria esses espaços como uma forma de nos sustentar. (parte da entrevista com o carimbozeiro urbano Mateus Leão)

No contexto do carimbó urbano produzido na região metropolitana de Belém, o ato de manguear para o carimbozeiro urbano é criar a possibilidade de visualizar a rua como palco, onde o público pode se emancipar por meio da escolha de doar algum dinheiro ao chapéu, que normalmente é passado de mão em mão durante o mangueio ao ritmo do da roda de carimbó. Nesse momento, a rua é vista, também, como uma mídia, afinal os repertórios dessas apresentações itinerantes, em grande parte das vezes, serem compostos por canções de carimbó já pertencentes ao domínio público, assim como, também, com inserções de músicas autorais dos carimbozeiros urbanos, fazendo dessa forma a divulgação e distribuição de seus trabalhos autorais.

> Há inúmeros mestres e mestras e grupos que mantém vivo esse patrimônio sem nenhuma assistência ou incentivo, portanto, a maioria dos mestres, mestras, tocadores e tocadoras são pessoas de baixa renda que muitas vezes usam a prática do mangueio por uma questão de sobrevivência. (parte da entrevista com a carimbozeira urbana Loba Rodrigues)

A partir do abordado por meio de Lefebvre (2008) podemos invocar o trabalho do pesquisador Harvey (2014) sobre a teoria das cidades rebeldes para afirmar que o processo urbano se expandiu através da globalização, nesse sentido o direito a cidade passou a ser o direito a vida urbana. Sendo assim, podemos analisar que o carimbó produzido em espaços urbanos passou a estimular a apropriação social do espaço público, social e político dentro dos ambientes urbanos como praças, mercados e ruas, englobando a realização de um desdobramento estético do carimbó como abordado anteriormente, quando comentamos sobre os elementos da prática do carimbó urbano.

Harvey (2014) explora o conceito de direito a cidade de Lefebvre (2008) como um direito coletivo sobre o processo de urbanização e isso implica em conflitos com as estruturas estabelecidas nos espaços públicos, entretanto, percebemos que a manifestação cultural do carimbó nos espaços urbanos atravessa e é atravessada por esses aspectos, portanto, por meio de intervenções como a prática do mangueio pelos carimbozeiros da região metropolitana de Belém. Percebemos, portanto, elementos de sociabilidade como fomento, produção e apresentação de espetáculos, divulgação de eventos que dialogam para a construção de uma cadeia produtiva que envolve a capitalização e distribuição de trabalhos autorais de carimbó urbano.

> O direito à cidade é, portanto, muito mais do que um direito de acesso individual ou grupal aos recursos que a cidade incorpora: é um direito de mudar e reinventar a cidade mais de acordo com nossos mais profundos desejos. Além disso, é um direito mais coletivo do que individual, uma vez que reinventar a cidade depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização. (HARVEY, 2014, pg. 28).

Nesse sentido, os atores sociais modificam a dependência da cadeia produtiva da indústria cultural e passam a dialogar com novos formatos de produção social do espaço para a manutenção da sua produção cultural por meio do carimbó produzido em ruas, praças, feiras e mercados desenvolvendo um espaço de intercâmbio, de encontro entre as diferenças a partir da intervenção das sociabilidades da cultura popular como observado durante o trajeto da pesquisa de campo e bibliográfica sobre a produção do carimbó urbano pelos carimbozeiros da região metropolitana de Belém.

3 I CONCLUSÃO

Depois de reunir os apontamentos anteriores sobre a existência do carimbó urbano, ou seja, produzido em espaços urbanos da região metropolitana de Belém, é possível afirmar que o mangueio é um recurso de sociabilidade que imprime o exercício do direito à cidade por meio da ocupação de espaços públicos e tem como base a realização uma manifestação cultural que reuni em si elementos que constroem um estilo de vida dentro do carimbó urbano assim, como também, um exercício estético, muito antes da pretensão de fazer emergir um produto artístico material para o mercado comercial, objetivando, desta maneira, o fomento e a resistência da expressão cultural no imaginário urbano.

O entendimento do mangueio, no contexto do carimbó urbano, como uma manifestação sociocultural e política da prática do carimbó em espaços público, configurando, dessa forma, novos formatos de produção social do espaço por meio da intervenção e ocupação dos espaços urbanos como praças, ruas, mercados e feiras demonstra que o ato de manguear exercita a relação do contato das comunidades com a manifestação cultural, possibilitando, dessa forma, a resistência e sobrevivência do carimbó em espaços urbanos da região metropolitana de Belém com objetivos que potencializem a coletividade, a sociabilidade, a convergência de manifestações culturais com o cotidiano social da cidade se apresentam como recursos que vão à direção contrária da definição da cidade como mercadoria, pois provoca a ressignificação das relações de uso do espaço público.

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas. São Paulo: EDUSP, 1997.

DA SILVA NETO, Antonio Cláudio. Malucos de Estrada: Cultura, Linguagens e Modos de Produção. XVI Congresso Internacional do Fórum Universitário Mercosul – Integração Regional em Tempos de Crise: desafios políticos e dilemas teóricos, 2017.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

facebook.com/batuquenapraca/

GABBAY, Marcelo M. *O carimbó marajoara:* por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário, Rio de Janeiro, 2012.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. Tradição e modernidade no Carimbó urbano de Belém. In: 10º Fórum Paraense de Letras, Belém, 2004.

HARVEY, David. Cidades rebeldes: do direito a cidade a revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Iphan). Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) Carimbó. *Dossiê Iphan Carimbó*. Belém-PA, 2013.

LEFEBVRE, Henri. O Direito à cidade. 4. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

Link das entrevistas realizadas com carimbozeiros urbanos - https://drive.google.com/open?id=1ZOU9B56Ob2b9pLAfOTY7dpt_ecrFh4Ws

Mignolo, Walter D. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2005.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. Cultura Amazônica: uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras, 2001.

SALLES, Vicente. A música e o tempo no Grão-Pará. Belém: CEC, 1980.

SALLES, Vicente e SALLES, Marena. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. Revista Brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, ano 9, nº25, 1969.

youtube.com/watch?v=xQEV8wp5esk (Belém-Pa.Ver-o-Peso/mangueio de Carimbó Urbano)

https://www.youtube.com/watch?v=7hGSkRGfqkY (Carimbó na Praça/Batucada da Praça da República)

CAPÍTULO 3

O CARIMBÓ URBANO PRODUZIDO NA GRANDE BELÉM: UM DEBATE SOBRE OS PROCESSOS DE SINCRETIZAÇÃO CULTURAL ENTRE AS CORRENTES TRADICIONAL E MODERNA DO CARIMBÓ

Data de aceite: 01/06/2022

Daniel da Rocha Leite Junior
Mestrando no Programa de Pesquisa em de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom) da Universidade Federal do Estado do Pará (UFPA)
Belém-Pará

Trabalho apresentado no GT 02 – Música e Processos Identitários do VIII Musicom.

RESUMO: Este artigo pretende analisar o carimbó, produzido na região metropolitana de Belém no Estado do Pará, com o objetivo de reconhecer como aconteceram os processos de hibridização e, posteriormente, sincretização entre elementos tradicionais do carimbó pau e corda e elementos contemporâneos do carimbó moderno, a partir da análise da atuação dos conjuntos Cobra Venenosa e Caruana para compreender, dessa forma, como acontece a produção do que se denomina carimbó urbano.
PALAVRAS-CHAVE: Hibridização – carimbó urbano de Belém – Cobra Venenosa – Caruana.

1 I INTRODUÇÃO

A percepção da composição múltipla da sociedade permite a compreensão sobre a permanente mutação dos fenômenos culturais, por meio de dinâmicas de apropriação e rearticulação de significados que promovem deslocamentos nas estruturas de produção das manifestações culturais, ao articular a circulação de fluxos identitários dentro dos espaços de urbanidade, a partir dos processos de hibridização proporcionados pelo encontro entre culturas distintas.

As alterações na cultura popular são estimuladas por mudanças nos modos de fazer dos fenômenos de sociabilidade e de produção social do espaço por uma manifestação cultural tradicional. Nesse sentido, o presente artigo tem como proposta investigar o carimbó e as variações estéticas dentro da sua produção na região metropolitana de Belém-Pará. Entretanto, é necessário pontuar o contexto da Amazônia como um lugar a margem dos grandes centros culturais do Brasil, segundo aponta Paes Loureiro (2001) ao avaliar o reconhecimento da resistência cultural que o imaginário da identidade amazônico paraense ocupa no quadro da cultura nacional: “O isolamento que recobria a Amazônia com o manto do mistério, distância a intemporalidade, que a impedia de intercambiar seus bens culturais, contribuiu para que se acentuasse sobre ela uma visão folclorizante e primitivista”.

A percepção do trânsito de signos existentes na composição do carimbó produzido na região metropolitana da cidade de Belém no Estado do Pará e que pode ser denominado carimbó urbano, faz emergir

tensões socioculturais. Segundo Hall (2003), a cultura não possui origem fincada em algum recorte temporal que nos permitiria transitar entre o início e o fim de uma manifestação cultural, pois são estimuladas por processos de hibridização que movimentam imaginários diaspóricos que estimulam o deslocamento de significados e das atuações socioculturais dos agentes culturais.

Hall (2003) reflete sobre as identidades culturais como pontos de identificação móveis e que oferecem não uma ideia de essência, mas sim de posicionamento mutável, portanto, uma interpretação diaspórica da cultura pode ser compreendida através de um olhar crítico sobre os processos de alteração dos modelos culturais tradicionais, no caso específico deste artigo, por meio das transformações dos paradigmas existentes nos modos de fazer da produção cultural do carimbó no meio urbano.

Primeiramente, para podermos compreender as convergências das dinâmicas culturais dentro dos processos de interculturalidade e hibridização na origem do carimbó invocaremos as pesquisas de Canclini (2003) e, posteriormente, para entendermos os processos de convergência do carimbó usaremos os conceitos postulados por Debord (1997) sobre a questão da espetacularização da cultura popular pela indústria cultural com o objetivo de orientar os caminhos para visualizar os elementos que foram estimulados nos modos de fazer e viver no desdobramento da manifestação cultural do carimbó no espaço urbano.

A análise do carimbó produzido na região metropolitana de Belém é marcada pelo entendimento do diálogo entre sua representação tradicional ou pau e corda com elementos da sua representação moderna ou estilizada, portanto, para compreender essa interação recorreremos aos questionamentos de Borgonõ (2017) sobre a mutação discursiva e estética do carimbó urbano, por meio do processo de sincretização de signos culturais de ambas as correntes carimbozeiras.

Outro fator que move as pretensões dessa pesquisa é a recente afirmação do carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil no ano de 2014, após a organização de um inventário por meio da Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro organizado pelo Comitê Gestor da Salvaguarda do Carimbó com apoio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) que durou, aproximadamente, 10 anos. A proposta se inicia na percepção de que o Dossiê Iphan Carimbó (2013) priorizou o registro da manifestação tradicional do carimbó pau e corda, deixando uma lacuna de observação sobre a expressão do carimbó produzido na região metropolitana da capital paraense, apesar dos comentários sobre a existência do carimbó moderno/estilizado da indústria cultural, deixando de abarcar as variações discursivas e estéticas que o carimbó urbano apresenta.

Os contextos de produção do carimbó urbano afirmam outras formas de interação sociocultural e desdobramentos estéticos que estabelecem a existência de novos posicionamentos e discursos que demonstram novas possibilidades de entendimento do processo de subversão do paradigma do carimbó tradicional e moderno dentro da

urbanidade globalizada do século XXI para, dessa forma, pontuar as transformações existentes na mutação urbana do carimbó na Grande Belém[1].

2 | DESENVOLVIMENTO

2.1 Tipos de Carimbó: pau e corda/tradicional e estilizado/moderno

Para começar a jornada na historiografia do carimbó faz-se necessário definir apontamentos sobre o seu surgimento no território do Estado do Pará, até a sua consolidação como gênero musical símbolo da identidade cultural paraense após mais de dois séculos de existência.

O vocábulo carimbó é uma herança da língua Tupi *korimbó,* que é a junção das prefixos *curi* (pau oco) e *m'bo* (escavado) que origina a expressão "pau que produz som" e é, também, o nome dado ao tambor, o *curimbó*, utilizado para batucar o ritmo do carimbó e que, posteriormente, veio a ser o termo associado à manifestação cultural.

Segundo as pesquisas Salles e Salles (1969), Gabbay (2012) e Salles (1980), definir um lugar de partida para o nascimento do carimbó suscita debates que invocam questões referentes aos processos de miscigenação, que aconteceram na cultura do Estado do Pará, e quando remontamos os signos que formaram a identidade amazônico-paraense encontraremos elementos de hibridização cultural por meio da influencia de povos indígenas, negros e europeus-ibéricos na construção da identidade sociocultural do Estado do Pará.

> Dentro da Amazônia nada é, essencialmente, indígena, africano ou europeu (SALLES, 1980, pg.27).

Podemos analisar por meio das afirmações do inventário realizado pelo Dossiê Iphan Carimbó (2013) que um dos logradouros e povos preponderantes para o surgimento da manifestação cultural é a cidade de Marapanim, no litoral do Estado, a partir do povo indígena Tupinambá, porém é interessante observar que há documentos que apontam o carimbó como um invento de negros e escravos que ocupavam o território paraense no século XVII.

Podemos, a partir da informação citada anteriormente, entender o estímulo que a diáspora cultural, influenciada pelos processos de mestiçagem e hibridização, ofereceu aos povos da Amazônia, a partir das características híbridas encontradas na manifestação cultural do carimbó desde a sua origem. Portanto, segundo Hall (1996) é preciso observar a identidade como uma produção que nunca se finaliza, afinal deve ser percebida como um processo estabelecido internamente e não de forma externa a sua apresentação.

---

1 Também conhecida como região metropolitana de Belém e equivale a reunião de sete municípios (Ananindeua, Belém, Benevides, Castanhal, Marituba, Santa Bárbara do Pará e Santa Izabel do Pará) do estado do Pará que passaram por processos de integração socioeconômica.

> Desta maneira, alguns estudos apontam para a influência indígena observada na dança em formato de roda e em alguns instrumentos de percussão como as maracas. No batuque (síncopes, antifonias e polirritmias), na aceleração do ritmo e no "molejo" da dança estaria a contribuição do negro. E, por fim, na dança em pares ou mesmo individualmente com gestos, palmas e estalar de dedos, além dos padrões melódicos, estaria a influência ibérica. Nesta figuração, passou a ser comum a associação do carimbó aos emblemas e ícones identitários de promoção cultural emanados discursivamente por seus defensores e praticantes. (DOSSIÊ IPHAN CARIMBÓ, 2013, pg. 14).

A oralidade de comunidades tradicionais de diversas regiões do território do Estado Pará caracteriza a expressão musical do carimbó tradicional até a década de 70, quando surge o desdobramento do carimbó moderno, porém, antes de aprofundar a pesquisa para os deslizamentos estéticos da variação tradicional e moderna do carimbó. Salles e Salles (1969) explicam que há segmentações demográficas e, também, estéticas no carimbó tradicional referente à existência do carimbó pastoril, alusão à produção de carimbozeiros da Ilha do Marajó[2], a presença do carimbó rural, referente ao que é produzido na região do Baixo Amazonas[3] e por último o carimbó praieiro do município de Marapanim e da ilha de Maiandeua na faixa litorânea da Zona do Salgado[4].

Nesse momento da análise desta pesquisa, reacendemos o debate estimulado por Hall (1996) sobre as identidades culturais não estarem fixadas, apesar de serem provenientes de algum grupo de signos, e sim em continuado processo de negociação de deslocamentos socioculturais e estéticos quando encontramos variações da produção do carimbó pau e corda ou tradicional nos territórios do interior do Estado do Pará, antes mesmo de qualquer comentário sobre a existência do desdobramento moderno da manifestação cultural do carimbó.

> As identidades culturais provêm de alguma parte, têm histórias. Mas, como tudo o que é histórico sofrem alterações constantes. Longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo "jogo" da história, da cultura e do poder. As identidades, longe de estarem alicerçadas numa simples "recuperação" do passado, que espera para ser descoberto e que, quando o for, há de garantir nossa percepção de nós mesmos pela eternidade, são apenas os nomes que aplicamos a diferentes maneiras que nos posiciona, e pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado (HALL, 1996, pg.69).

Sobre os tipos de carimbó, também é necessário assinalar duas configurações estéticas sobre a manifestação cultural na região metropolitana de Belém-PA, referente a duas correntes carimbozeiras que foram consolidadas no imaginário popular com o passar

---

2 A Ilha de Marajó é uma ilha costeira do tipo fluviomarítima situada na Área de Proteção Ambiental do arquipélago do Marajó, no estado do Pará.

3 A Mesorregião do Baixo Amazonas é composta por municípios que fomentam a economia do Estado do Pará. São 13 cidades que compõem o território do Baixo Amazonas: Alenquer, Almeirim, Belterra, Curuá, Mojuí dos Campos, Faro, Juruti, Monte Alegre, Óbidos, Oriximiná, Prainha, Santarém e Terra Santa.

4 A Zona do Salgado Paraense compreende as Reservas Extrativistas de Mãe Grande de Curuçá, São João da Ponta, Caeté-Taperaçu, Tracuateua, Araí Peroba, Gurupi-Piriá, Chocoaré-Mato Grosso e Soure no Estado do Pará.

do tempo, segundo Amaral (2004) e Gabbay (2012) com relação às estéticas distintas do carimbó pau e corda ou tradicional e do carimbó moderno ou estilizado. Nesse sentido, para melhor compreensão, foi indispensável analisar a instrumentação destas corrente do carimbó, assim como, também, uma análise sobre o conteúdo das composições musicais.

Para começar, segundo Amaral (2003), pensar na instrumentação do carimbó pau e corda ou tradicional é levar em consideração, antes de qualquer coisa, que a manifestação cultural possui uma instrumentação observada por meio das amostras musicais gravadas e outra que foi registrada a partir do discurso dos mestres e carimbozeiros, portanto, para, visualizar essa perspectiva apontada, usamos como referência a trajetória discográfica e atuação cultural do Mestre Verequete, um dos primeiros a gravar o ritmo musical no estilo long play.

Mestre Verequete é tido como referência primordial do carimbó tradicional ou pau e corda e ao analisarmos a sua produção musical, percebemos que ele mantinha a estrutura musical do referencial marapaniense, pois é visto como elemento base de originalidade da manifestação cultural pelos carimbozeiros, mesmo quando foi absorvido pelo mercado fonográfico, como observado na sua discografia.

Ao aprofundar a pesquisa sobre a instrumentação utilizada pelo Mestre Verequete em canções gravadas, foi possível encontrar na sua formação instrumental o uso de dois curimbós deitados no chão ao serem tocados, banjo, maracas, saxofone e clarinete como a configuração mais usada por ele nas suas gravações e shows.

> O carimbozeiro Verequete, por sua vez, cita três formações instrumentais diferentes. Da primeira participariam os dois tambores, a onça, o clarinete, a flauta, a viola, o pandeiro, o reco-reco (ou reque-reque) e duas baquetas de madeira que servem para percutir o dorso de um dos carimbós. Da segunda fariam parte os carimbós, o saxofone, o clarinete, o banjo, as maracas, o triângulo e o ganzá (cilindro de metal parcialmente recheado com grãos). A terceira formação agregaria os tambores, a viola, o pandeiro, o triângulo, o xeque-xeque (reque-reque, reco-reco), a flauta, o ganzá e as baquetas de percussão (Amaral, 2003:60-1). Nas três "orquestras" mencionadas coincidem apenas os tambores e o banjo (se entendido como viola). (AMARAL, 2005, pg75-76).

A questão sobre as composições musicais de carimbó, do Mestre Verequete, foi abordada a partir do teor de seus conteúdos que variam entre temáticas do cotidiano do caboclo das comunidades tradicionais, ao trabalho na roça, os encantos da natureza e a criticidade com relação às tentativas de ocultamento da manifestação cultural.

Para comparar ambos os desdobramentos estéticos, após a análise dos elementos que constituem o carimbó pau e corda, se faz urgente a análise das configurações consolidadas pelos desdobramentos estéticos do carimbó moderno introduzido por Pinduca, um dos responsáveis pela popularização da manifestação no âmbito da indústria cultural, a partir da sua tentativa de inserir a expressão musical nos bailes populares da região metropolitana de Belém durante a décade de 70 após ter incorporado elementos da

modernidade no carimbó.

Pinduca é visto como o primeiro artista a modernizar o carimbó, alterando a estrutura do carimbó tradicional ou pau e corda por meio da inserção de instrumentos musicais elétricos. Inaugura, dessa forma, outro modo de fazer que, posteriormente, ficou denominado como carimbó moderno ou estilizado.

> Pinduca, teria alterado essa estrutura, no sentido de atribuir-lhe uma feição de modernidade. [...] Esse dado indica um ponto de contato entre os carimbós da cidade grande e o referencial de "originalidade". Ora, se existem características marapanienses em Pinduca, por exemplo, entendo que, em uma concepção mais abrangente, a tradição está sendo reconhecida pela modernidade. (AMARAL, 2003, pg. 74-75)

A imersão na discografia do Pinduca demonstrou que a instrumentação, mais utilizada nas gravações de seus discos e nos shows realizados, tinha uma formação completamente diferente da considerada tradicional, pois sua composição contém guitarra, teclado, bateria, piston, contrabaixo, saxofone e efeitos percussivos. Sendo assim, percebe-se que apesar de não haver uso do tambor-curimbó como na matriz do carimbó de Marapanim, encontramos a partir da pesquisa de Amaral (2005) uma afinidade rítmica pequena com o padrão da configuração musical do carimbó pau e corda marapaniense.

Sobre a questão das letras das canções de Pinduca é possível afirmar que há uma abordagem sobre temas que envolvem relacionamento amoroso, cotidiano da cidade de Belém, sobre o ato de dançar carimbó, comida típica do Estado do Pará, além de composições em homenagem à manifestação cultural típica do território paraense.

Um apêndice necessário, nesse momento da pesquisa, é referente à questão da popularização da manifestação do carimbó ter acontecido a partir de processos de espetacularização da cultura popular, que foi estimulado pela consolidação vigente da globalização na América Latina e, consequentemente, na Amazônia, conforme observado por Canclini (2003.

> (...) os circuitos midiáticos ganharam mais peso que os tradicionais locais na transmissão de informações e imaginários sobre a vida urbana e, em alguns casos oferecem novas modalidades de encontro e reconhecimento, como a comunicação através do rádio e da televisão, programas "participativos" ou de linha direta, ou a reunião em shoppings centers que substituem parcialmente os antigos espaços de encontro e passeio (CANCLINI, 2003, p.160).

Portanto, a partir da lógica mercadológica, da ideia de um produto modificado para o mercado, o carimbó moderno consolidou sua cadeia produtiva apoiada por um circuito de shows presenciais, gravação de discos, intensificação da presença radiofônica e apoio de políticas públicas, motivadas pelo potencial de uso no turismo, principalmente, na década de 70 em âmbito regional e nacional.

Agora, após pontuações teóricas e análises sobre a produção carimbozeira de Mestre Verequete e Pinduca, é possível dizer que ambas as trajetórias e fazeres musicais

possuem aproximações como, também, distâncias. Afinal, as duas correntes carimbozeiras foram expoentes da popularização da manifestação cultural do carimbó na indústria cultural, porém com atuações distintas de ambos no cenário mercadológico regional e nacional, instrumentações diversas e diferenças com relação ao conteúdo das composições. Podemos afirmar que ambos defendiam o carimbó como manifestação cultural originária e característica da identidade cultural do Estado do Pará, apesar das variações estéticas e socioculturais produzidas.

A presença de multifacetados e complexos elementos de mobilização da cultural popular, no contexto contemporâneo da globalização, a partir da espetacularização cultural dentro das sociabilidades dos espaços urbanos demonstra, segundo Debord (1997), que as tensões da negociação entre tradição e modernidade estão recheadas de convergências e oposições como foi apontado, anteriormente, na comparação entre a produção de carimbó de Pinduca e Mestre Verequete.

> Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo que era vivido diretamente tornou-se representação. (DEBORD, 1998, pg. 13)

A comparação entre o carimbó moderno ou estilizado com o carimbó pau e corda e tradicional incita a percepção de que o primeiro busca uma releitura dos elementos do carimbó, a partir das condições contemporâneas, por meio da inserção da tecnologia com o uso de instrumentos elétricos ou, também, com o posicionamento da manifestação na indústria do entretenimento. Enquanto, o segundo mobiliza a sensação de pertencimento da identidade cultural de um território por meio da representação da realidade de um povo, portanto, como afirmou Amaral (2003, pg. 81): “a continuidade do carimbó como movimento musical que identifica o Pará depende de uma articulação entre a tradição e a modernidade”.

2.2 A sincretização cultural entre as correntes tradicional e moderna no processo de urbanização do carimbó

A análise sobre a historiografia do carimbó permitiu a visualização dos signos culturais que foram mobilizados das culturas indígena, negra e europeu-ibérica que influenciaram sua criação, portanto, após essas percepções podemos afirmar, segundo Canclini (2003), que o carimbó é uma manifestação cultural híbrida, pois o encontro entre culturas que foram deslocadas para o território amazônico proporcionou um ambiente favorável para uma nova expressão cultural, o carimbó.

O hibridismo das práticas culturais de três culturas distintas, como observado anteriormente sobre o DNA do carimbó, possibilitou a percepção sobre o deslocamento de símbolos culturais que foram adaptados ao contexto amazônico paraense, por meio da interação entre as subjetividades que resultaram em negociações culturais, a partir de processos de interculturalidade através de convergências e oposições entre tensões socioculturais estéticas.

> De um mundo multicultural – justaposição de etnias ou grupos em uma sociedade ou nação – passamos a outro, intercultural e globalizado [...] Em contrapartida, a interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas. Ambos os termos implicam dois modos de produção do social: multiculturalidade supõe aceitação do heterogêneo; interculturalidade implica que os diferentes são o que são, em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos (CANCLINI, 2009, pg. 17).

O conceito de interculturalidade segundo Hall (2003) e hibridização cultural conforme o percebido nas pesquisas de Canclini (2009) oferece base para o entendimento do surgimento e dos elementos que compõem a configuração do carimbó como manifestação cultural da identidade amazônico-paraense no âmbito social, cultural e estético.

A pesquisa instigou a reflexão sobre a dinâmica sociocultural existente na interação estética entre as correntes carimbozeiras pau e corda ou tradicional e a moderna ou estilizada, por terem deslocado os modos de fazer da sua cadeia produtiva, a partir do entrelaçamento ou sincretismo estético-temporal, como observado na análise da produção de carimbó dos grupos escolhidos, após vivência e contato com o cenário do carimbó urbano da Grande Belém.

Para compreendermos melhor, o que propomos na pesquisa desse artigo, iremos usar como objeto e sujeito de pesquisa a produção discográfica. E, também, a organização instrumental dos grupos de carimbó Cobra Venenosa e Caruana que atuam na região metropolitana de Belém dentro e fora dos palco, por atuarem em ocupações, praças e feiras. Surgiram recentemente, e já possuem uma trajetória que nos permite apontar os elementos e as transformações inseridas no contexto do carimbó produzido na região metropolitana de Belém.

É necessário pontuar nesse momento a motivação da escolha de somente esses dois grupos de carimbó urbano, pois há no cenário outros projetos que poderiam ter sido pinçados para análise, entretanto, a Cobra Venenosa e a Caruana lançaram EP em plataformas de streaming em períodos, relativamente, próximos e possuem uma atuação a partir de editais de cultura, além de diálogo com o cenário de produção cultural independente de rua.

3 I COMENTÁRIOS SOBRE OS CONJUNTOS DE CARIMBÓ COBRA VENENOSA E CARUANA

Começaremos pelo grupo de carimbó Cobra Venenosa que surgiu em 2016 no distrito de Icoaraci, que faz parte da região metropolitana de Belém, é um dos expoentes do movimento do carimbó urbano que luta pela valorização do carimbó pau e corda ou tradicional, entretanto com processos de produção social do espaço e sociabilidades que constroem desdobramentos estéticos e socioculturais da urbanização. No ano de 2019 lançou seu primeiro trabalho musical, um disco intitulado “Cobra Venenosa” que reúne 8

faixas autorais e inéditas no cenário fonográfico do carimbó, além, de 5 músicas extras de gravações realizadas ao vivo no ano de 2017.

O disco que leva o nome homônimo ao conjunto de carimbó Cobra Venenosa produzido, lançado e distribuído de forma independente, apesar do envolvimento com editais de incentivo cultural em âmbito nacional e regional, possui composições com temáticas cosmopolitas que estão presentes em espaços urbanos por todo território mundial, tais como o feminismo, a violência, a periferia, contra homofobia e política. Dessa forma, é possível afirmar que a matriz do carimbó tradicional sofreu uma alteração dos elementos das canções com a intenção de pontuar elementos contemporâneos na sua produção de carimbó, influenciada pelo contato com os processos de urbanização que o projeto recebe ao estar inserido na região metropolitana de Belém.

Com relação à instrumentação do conjunto de carimbó Cobra Venenosa podemos perceber uma instrumentação padrão, tanto para shows quanto para gravações de estúdio que tem a seguinte configuração: maracas, tambores de curimbó, banjo, efeitos percussivos, clarinete e saxofone. Entretanto, encontramos algumas variações na composição de seus instrumentos encontrados nos curimbós e no banjo, em que ambos são construídos por meio de processo de reciclagem de materiais urbanos, como por exemplo, o percebido no curimbó criado da reutilização de tubo de esgoto de PVC pelo carimbozeiro Flavio Gama, ou no banjo feito de capacete de motocicletas do artesão Ney Lima.

> O nosso grupo faz referência ao carimbó pau e corda, um grupo jovem que surge formado por jovens das periferias [...] envolvidos em atividades de rua e dos processos vividos em Belém que a ver com uma conjuntura nacional [...] a gente tinha essa visão que era necessário valorizar o carimbó pau e corda, não achávamos ele demodê, não achávamos que pro som ser contemporâneo entre aspas moderno, precisa de equipamentos eletrônicos [...] diferenciado do carimbó raiz, porém no instrumental se mantendo tradicional, com curimbó, banjos, maracas e efeitos orgânicos, sem o uso de bateria, baixo ou guitarra [...] (entrevista da Priscila Duque, compositora do Cobra Venenosa, no Programa Sem Censura Pará no dia 27.06.2019).

Agora nos debruçaremos sobre a produção do conjunto de carimbó Caruana que nasceu em 2017 na capital do Estado do Pará e surgiu dentro do movimento de valorização que o carimbó, assim como, também, outros grupos no período, a partir da afirmação da manifestação cultural como Patrimônio Imaterial Brasileiro no início da atual década século XXI, entretanto, tal como o grupo Cobra Venenosa, possui atuações socioculturais influenciadas pelos processos urbanos da globalização e, portanto, desenvolvem desdobramentos estéticos que geram novas formas de sociabilidade do carimbó nos espaços de urbanidade.

O EP chamado “Chave do interior”, do conjunto de carimbó Caruana, lançado no ano de 2018 com 4 faixas autorais e com espetáculo de lançamento no Teatro Margarida Schivasappa, porém produzido de forma independente. Isso demonstra o uso da cadeia produtiva do mercado fonográfico, apesar da tentativa de manter a liberdade poética na

produção musical do projeto durante o período de gravação.

Dito isso, podemos imergir nas composições musicais, presentes no produto musical ou nos espetáculos, para afirmar o posicionamento discursivo e estético do carimbó produzido pelo conjunto Caruana, haja vista que assim como o grupo Cobra Venenosa, também realiza desdobramentos no conteúdo das suas canções a partir de temáticas que envolvem a diversidade, valorização da fauna e flora amazônico-paraense, a questão da legalização da maconha, política social e enaltecimento do universo batuqueiro do carimbó.

Sobre a questão da instrumentação do conjunto de carimbó Caruana é perceptível variações se comparada às duas correntes carimbozeiras do pau e corda ou tradicional e da moderna ou estilizada conforme encontramos na configuração instrumental padrão, tanto para gravações de estúdio quanto para espetáculos, que tem o seguinte formato: maracas, curimbós, violão, banjo, saxofone, clarinete, alfaia e outros efeitos percussivos diversos.

Porém, há alterações na composição e uso dos curimbós, haja vista que, assim como, observamos no grupo Cobra Venenosa, são construídos por material reciclado como os tubos de esgoto de PVC feitos pelo Mestre Dimmi Paixão que, também, influenciou a Caruana a tocar os curimbós em pé, suspensos por um tripé acoplado no corpo do tambor, o que estimula novos timbres e uma forma de sociabilidade outra, antes não enxergada em nenhuma composição de carimbó gravada e distribuída dentro de um produto musical e cultural como o LP.

> No carimbó, por incrível que pareça, apesar de diversas influências pessoais que fluem no nosso som, o nosso diferencial, principal, é o respeito pela tradição, na tentativa de manter a instrumentação, com as maracas e os curimbó protagonizando [...] (entrevista de Rafael du Valle, compositor da Caruana, no Programa Terruá da TV Unama, no dia 15.05.2019).

A autonomia sociocultural do carimbó urbano, segundo pesquisas de Borgonõ (2017), sobre a questão das negociações socioculturais que uma identidade atravessa e é atravessada por meio de processos de sincretização cultural e estética, está presente no resultado da síntese entre elementos carimbozeiros tradicionais e modernos que resultou na construção de um novo modo de fazer e de viver o carimbó tanto no âmbito do significante quanto no do significado.

4 I CONCLUSÃO

A pesquisa demonstrou que, segundo Borgonõ (2017), o hibridismo cultural é incapaz de explicar, totalmente, os desdobramentos estéticos de uma manifestação cultural como o carimbó urbano, haja vista, como relembra o autor, a questão de a cultura se construir em círculos. Oferecendo, dessa forma, um horizonte teórico que procura entender a dinâmica da mudança cultural que transporta o significante sem, necessariamente, carregá-lo com o seu significado originário ou inicial.

> Convivemos com valores e práticas próprios da modernidade e com outros que pertencem ao mais profundo das formas culturais tradicionais latino-americanos, que se agudiza por um processo peculiar de sincretização, no qual nem o tradicional nem o moderno se apresentam quimicamente puros. (BORGONÕ, 2017, pg. 131)

Os signos são ressignificados como no caso do uso de instrumentos de forma diferenciada tanto na instrumentação quanto na confecção dos mesmos por meio de outros materiais não convencionais nas outras correntes carimbozeiras, assim como, também, a atualização, a partir de pautas sociais e culturais, existentes no conteúdo das composições musicais que fazem uso de temáticas cosmopolitas e contemporâneas que residem nos grandes centros urbanos do Brasil e do Mundo.

A dinâmica de negociação cultural que a manifestação cultural do carimbó sofreu dentro dos espaços urbanos demonstra, segundo Hall (2003) ao comentar sobre a diáspora cultural, que para compreendermos como aconteceu essa articulação é necessário observar as identidades culturais como produções que nunca se finalizam, pois estão sempre sofrendo atravessamentos estéticos, culturais, sociais e políticos.

O contexto de produção do carimbó em espaços de urbanidade evidencia que há novas sociabilidades que configuram novos processos estéticos e culturais da manifestação urbana do carimbó que iluminam percepções sobre a sincretização entre signos das correntes carimbozeiras pau e corda ou tradicional em diálogo com o moderno ou estilizado.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Paulo Murilo. G. do. Tradição e modernidade no carimbó urbano de Belém. In: Pesquisa em música e suas interfaces/ Lia Braga Vieira (Org.). Belém: EDUEPA, p. 67- 84, 2005.

BORGONÕ, Miguel Alvarado. Aculturações: o vazio da cultura e o delírio da identidade. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2017.

CANCLINI, Nestor García. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Cidade. Nº 23. Brasília, DF: IPHAN, p. 95-115, 1994.

_____________. Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade. Tradução Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____________. Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

CARUANA, Conjunto de Carimbó. Fanpage nas redes sociais. Link: https://www.facebook.com/ConjuntoCaruana/

COBRA VENENOSA, Grupo de Carimbó. Fanpage nas redes sociais. Link: https://www.instagram.com/carimbocobravenenosa/?hl=pt-br

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUQUE, Priscila. Entrevista em nome do grupo Cobra Venenosa no dia 27.06 Programa Sem Censura Pará. TV Cultura. Belém-Pará, 2019. Link: https://www.youtube.com/watch?v=FGgmelpLDKY

GABBAY, Marcelo. M. O Carimbó Marajoara: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação- ECO, 2012.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Editora: Zahar, 1978.

HALL, Stuart. A identidade cultural na Pós-Modernidade. 8ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____________. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Iphan). Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) Carimbó. Dossiê Iphan Carimbó. Belém-PA, 2013.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica- uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

PINDUCA. Canções selecionadas da sua discografia. Link: https://www.youtube.com/watch?v=DOAEWtiJ0EY

SALLES, V.; SALLES, M. I. Carimbó: Trabalho e lazer do Caboclo. Revista Brasileira de Folclore. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, v. 9, nº 25, set./dez., p. 257-282 1969.

VALLE, Rafael du. Entrevista em nome do conjunto Caruana. Programa Terruá, 15.05. TV Unama. Belém-Pará, 2019. Link: https://www.youtube.com/watch?v=lQSfOR6iXaI

VEREQUETE, Mestre. Canções selecionadas da sua discografia. Link: https://www.youtube.com/watch?v=vFHJRXlxOLo

CAPÍTULO 4

A MAIS DADÁ DE TODAS AS EXPOSIÇÕES: UM NOVO OLHAR ACERCA DE *MACHINE ART*, MOMA, 1934

Data de aceite: 01/06/2022

Marcos Rizolli
Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes -Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; Docente no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura -Universidade Presbiteriana Mackenz

RESUMO: A exposição *Machine Art*, realizada no Museu de Arte Moderna de New York, o MoMA, em 1934 teve a criativa capacidade de revelar não somente o sentimento de vanguarda que sempre norteou a visão e a missão daquela instituição de arte e cultura, mas principalmente, reafirmar o decisivo encantamento que as formas e o fazer maquínico fizeram incidir sobre a modernidade. Na esfera das artes, bem antes de *Machine*, lá por 1916, o movimento dadaísta trouxe ao universo dos espectadores os *ready-mades*: aquelas surpreendentes obras de arte que causaram estranhamento, resistências e novas compreensões acerca da expressão artística moderna e seus modos de encarnar as estruturas de linguagem em diferentes materialidades. Assim, convergentes, arte e cotidiano; imaginário e real; manufatura e indústria, geram novos significados para as formas – expressivas e funcionais. Seguindo essa orientação, Philip Johnson, o então curador do MoMA e idealizador de *Machine*, propiciou aos visitantes da exposição percorrer três andares que exibiam objetos utilitários, feitos à máquina, dispostos em 06 diferentes segmentos: unidades industriais; equipamentos domésticos e de escritório; utensílios de cozinha; mobiliário doméstico e acessórios; instrumentos científicos; vidros e porcelanas de laboratório – exibidos em pedestais e elevados ao nível de escultura. *Machine*, assim, soube consolidar o fascínio estético que a sociedade norte-americana já vinha reverenciando aos objetos industriais. Afinal, assim como gostaria de argumentar o filósofo John Dewey, a experiência de uma pessoa com as coisas é moldada pelo contexto em que são vistos. Em *Machine*, os conceitos de deslocamento e ressignificação, tão presentes no dadaísmo, tornam-se exacerbados. A inovadora concepção expositiva orientou, também, a sua expografia: a curadoria adotou medidas singulares para mostrar os objetos, garantindo-lhes o seu maior efeito: escondeu-se a moldagem decorativa do interior do museu, então sediado numa característica edificação do século XIX – justamente para garantir uma atmosfera moderna e reafirmar a nova era dos objetos.

PALAVRAS-CHAVE: *Machine Art*, Vanguarda, Arte e Cotidiano, Memória.

1 I INTRODUÇÃO

Em 1934, entre 06 de março e 30 de abril, o Museu de Arte Moderna de NY organizou uma exposição intitulada *Machine Art*. O público visitante ficou surpreso ao encontrar três andares de objetos utilitários, industrialmente produzidos. Os objetos em exibição revelaram o considerável estímulo estético das coisas industriais.

O curador de *Machine Art*, Phillip Johnson,

foi original ao conceber a exposição. Em sua produção tomou duas medidas incomuns para apresentar os objetos em seus máximos efeitos: 1) a expografia ocultou, com paredes falsas, os ornamentos arquitetônicos da sede do museu – então, uma construção do século XIX – criando, assim, uma atmosfera elegante e limpa que resultou por estabelecer um novo padrão para a exibição de objetos de design; 2) o catálogo, hoje icônico, apresentava em sua capa uma emblemática fotografia de um rolamento esférico, devidamente revelado contra um fundo preto, enquanto em suas páginas, diagramadas por Josef Albers, foram incorporadas inúmeras fotografias de equipamentos industriais e utensílios domésticos, revelando um diversificado universo de formas perfeitas – em metal e vidro.

Machine Art constituiu-se como um daqueles eventos que os historiadores adoram: estava, inexoravelmente, enraizado em seu tempo e lugar – decisivamente moderno; estava, ainda, carregado de pensamentos, conceitos e, mais do que tudo, de formas supreendentes.

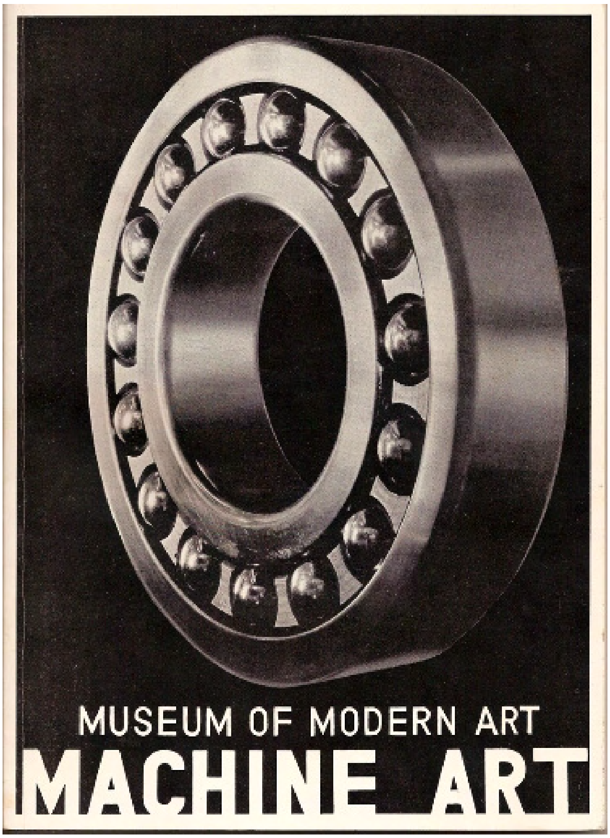


Figura 1. *Cartaz e Capa do Catálogo de Machine, 1934.*

Fonte: MoMA – Archive.

2 | A MENSAGEM DOS OBJETOS

Conforme expresso em seu catálogo – talvez, até hoje, o seu mais legítimo registro – *Machine Art* expressa suas concepções curatoriais, impregnadas de inusitados conceitos acerca de arte, design, indústria e sociedade. Laconicamente, vejamos:

> **Arte da Máquina e Beleza Geométrica:** a beleza da arte da máquina é em parte a beleza abstrata: linhas e formas geométricas, definidas em superfícies planas ou volumétricas – tangíveis, por ferramentas, como resultado da perfeição dos materiais modernos e da precisão dos instrumentos. O objeto feito à máquina se aproxima mais frequentemente das formas puras. As máquinas são, visualmente falando, uma aplicação prática da geometria. As máquinas são, elas mesmas, formadas por linhas retas e curvas.
>
> **Ritmos Estáticos e Cinéticos:** a beleza da arte da máquina depende, frequentemente, do dinamismo inerente aos elementos geométricos. O movimento é uma função essencial de muitas máquinas e, como um valor intrínseco, acarreta interesse estético. Por exemplo: os pistões de uma locomotiva; o giro de uma hélice; um rolamento de esferas – movendo-se muito devagar. Um objeto pode ser admirado tento em repouso quanto em movimento.
>
> **Beleza Técnica e Material:** além da perfeição da forma e do ritmo, a beleza da superfície é uma importante qualidade estética da arte da máquina. A perfeição da superfície é possível graças ao refinamento de materiais modernos e à precisão do fabrico da máquina. Uma mola de relógio é linda não só por sua forma espiral ou por sua delicada execução, mas também por sua brilhante superfície de aço. A arte da máquina, desprovida de ornamentos superficiais, deve acentuar sua materialidade, traduzindo-a em sensual beleza: porcelana, esmalte, celulóide, cobre, alumínio, latão e aço.
>
> **Complexidade Visual:** a beleza na arte da máquina, como em toda arte, varia em relação-e-proporção à sua complexidade. Por um lado, um cristal de relógio, por mais perfeito que seja, é uma forma muito simples para garantir o nosso interesse visual. Uma impressora, por outro lado, compreende um tão complicado arranjo de formas que o olho humano não consegue desfrutá-lo esteticamente.
>
> **Forma e Função:** para a arte da máquina um conhecimento funcional pode ser de grande importância para o alcance de um prazer visual. A função mecânica e a função utilitária são problemas distintos. Quem compreende a dinâmica das lâminas de uma hélice ou a distribuição de forças em um rolamento de esferas, poderá participar imaginativamente nas ações mecânicas e, provavelmente, estará mais apto para reconhecer a beleza dos objetos – aumentando sua percepção em relação aos seus valores estéticos. A compreensão mecânica regula e estrutura a forma, traduzida em beleza funcional.
>
> ***Machine Art* e o Designer:** se o design é tanto técnico quanto artístico, os designers deverão alinhar-se aos meandros dos universos técnicos e artísticos – tão determinantes para a arte da máquina. O sentimento de perfeição, que perpassa

todo processo criativo e produtivo dos objetos industrializados, deve orientar sua dimensão estética. Alguns objetos da exposição – a mola de rolamento, o medidor de profundidade – foram produzidos sem benefício do artista-designer. Sua beleza é inteiramente não intencional – então, um subproduto. No entanto, eles satisfazem nossa percepção através da sua integridade formal. Muitos outros objetos – o relógio, a cadeira, a lâmpada – são o resultado da intenção criativa consciente. Assim, o papel do artista na arte da máquina é escolher, de uma variedade de formas possíveis, qual poderia ser, funcionalmente, a forma esteticamente mais satisfatória. A ação do designer, na sua elaborada relação com o objeto industrializado pode simplificar, refinar e aperfeiçoar sua beleza.

Arte de Máquina e Belas Artes: a boa arte da máquina é inteiramente independente da pintura, escultura e arquitetura. Mas pode-se notar que os artistas modernos foram muito influenciados pela arte da máquina. Os futuristas italianos ficaram entusiasmados com a poder e velocidade das máquinas; em cenários urbanos – plenos de fábricas e máquinas – artistas abstratos usaram técnicas, ferramentas e instrumentos para atingir a abstração – através de pinturas geométricas, alcançando uma precisão formal semelhante àquela produzida por uma máquina. Marcel Duchamp, Francis Picabia e Man Ray usaram as máquinas para invocar o riso sem graça de dadá. Os construtivistas russos empregaram, além da técnica, a sensação estrutural das máquinas. Por fim, os artistas modernos se apropriaram do rigor formal e produtivo das máquinas.

Formulários Maquínicos e Naturais: a beleza da arte da máquina na medida em que é um mero subproduto da função pode parecer um tipo de beleza frágil e corriqueira. A beleza de todos os objetos naturais também pode ser percebida como um subproduto: o espiral da casca do caracol tem sua correspondência numa bobina de aço; a plumagem graduada das asas de um pássaro encontram analogia com as folhas de uma mola laminada; as pegadas de coelhos na neve bem poderiam ser confundidas com as marcas de pneus no asfalto; a elegância de uma fruta, uma pêra, com o corpo transparente de uma lâmpada incandescente.

Indústria e Cultura: é, em parte, através da apreciação estética de formas naturais que o homem continuou sua conquista existencial no caos hostil da natureza. Hoje, O homem está imerso numa esfera industrial. Devemos encerrar a dicotômia entre nossa indústria e nossa cultura. Devemos, também, assimilar as máquinas estética e economicamente. E, como pretendia Machine Art, devemos, ainda, tornar nosso cotidiano mais bonito.

3 | A MAIS DADÁ DE TODAS AS EXPOSIÇÕES

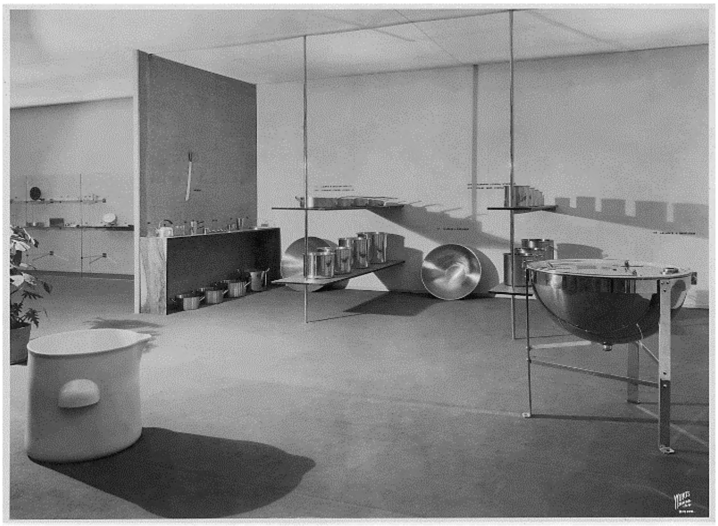
O ideário dadaista, tão bem difundido por Marcel Duchamp, apresenta um novo tipo de objeto artístico - que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados – galerias e museus. Esses objetos – os *ready-mades* - parecem orientar

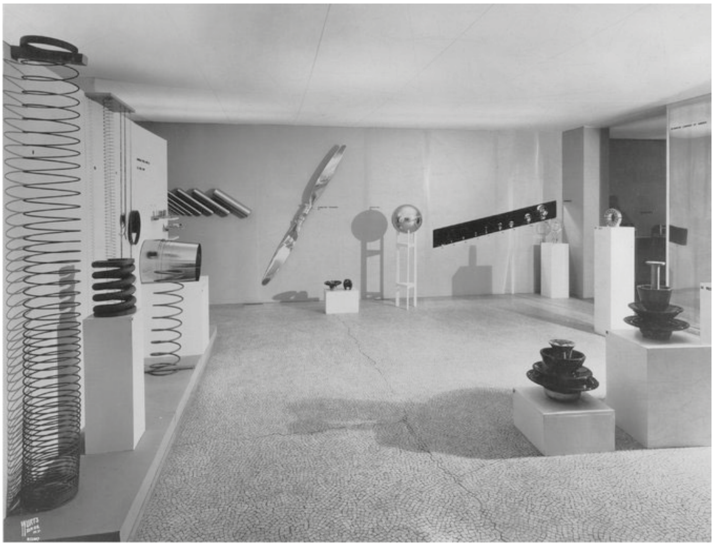
a curadoria de *Machine Art.* Desde 1913, quando Duchamp criou a Roda de Bicicleta, o universo da arte já conhecia o fenômeno dos objetos cotidianos estetizados. Os *ready-mades* dão corpo ao espírito que caracteriza o dadaísmo. Ao transformar qualquer objeto em obra de arte, o artista realiza uma crítica radical ao sistema da arte. Assim, objetos utilitários são retirados de seus contextos originais e elevados à condição de obra de arte, ganhando uma assinatura e um espaço expositivo. O Dadaísmo subverte as definições de arte e o próprio sistema de validação dos objetos artísticos. Suas intervenções, deliberadamente absurdas e inesperadas, desencadeiam ações perturbadoras e revelam a superação das técnicas tradicionais de produção de obras de arte, ao adotar a utilização de materiais e procedimentos industriais. O *ready-made* autoriza a produção terceirizada e admite, assim, a coautoria homem-máquina. Dadá orienta, por antecipação, o espírito crítico que alimenta *Machine Art*.

Assim, a curadoria de *Machine Art*, ainda que inspirada no pensamento dadaísta, agiu por contradição: escolheu os objetos a serem expostos em função de suas qualidades estéticas, de sua beleza e singularidade (implicando, certamente, um juízo de gosto). Os objetos da exposição foram eleitos a partir de suas diferenças estéticas, entre tantas semelhanças formais. O encontro, aparentemente aleatório, de objetos díspares e a defesa de que o trabalho artístico visa romper as fronteiras entre arte e vida cotidiana orientou as decisões do curador. Afinal, todas as materialidades e seus decorrentes procedimentos industriais, desde o Dadaísmo, poderiam ser incorporadas às obras de arte.

4 | DIMENSÃO HISTÓRICO-CRÍTICA

A exposição serve como ponto de referência em uma paisagem de filosofia, história social, consumismo e uma série de outros contextos potenciais, cujo foco é o próprio idealismo modernista. *Machine Art* pretendia ancorar a filosofia ao seu tempo e à sua substância e propor uma leitura do modernismo enraizada na própria materialidade dos objetos usinados e polidos, devidamente selecionados para a exposição.





Figuras 2 e 3. *Duas vistas dos objetos industrializados exibidos em Machine Art.*

Fonte: MoMA – Archive.

Machine Art, mais do que uma exposição, deve ser compreendida como uma experiência – com seus elaborados mecanismos de desfamiliarização que permitiram objetos e máquinas serem separados de seus usos no mundo real, como encarnações de uma pureza formal. Este efeito foi realizado em grande parte pelo design da exposição de Philip Johnson. Ele precisou eliminar as molduras decorativas nas paredes e tetos do edifício em que o MoMA estava alojado na época para alcançar a neutralidade racional que buscava – justamente para exibir objetos comuns, de modo que eles continuassem isolados, para estabelecer padrões abstratos fora das linhas limpas das peças exibidas.

Como resultado da perfeição dos materiais modernos e da precisão dos instrumentos industriais, os objetos feitos à máquina alcançariam a pureza e a perfeição das formas – em detrimento dos fazeres artísticos manuais, que seriam cópias imperfeitas do ideal.

Machine Art, ao renunciar à tradição artística, ao fazer dialogar arte, design e cotidiano, circunscreve-se, também, no tempo social-econômico dos anos 1930. Os visitantes da exposição foram, indelevelmente, convidados a perceber os objetos expostos como protagonistas de um show: sinais de algum valor absoluto modernamente atribuído à forma pura, industrializada. Um novo padrão de gosto, os objetos representavam a contradição entre o valor das obras de arte, em confronto como o mundo capitalista – moderno, ansioso, industrializado, consumista. De maneira combinada, a exposição defendeu o *non-sense* dadaísta e o purismo da Bauhaus. Os objetos expostos sintetizavam seus significados em suas próprias linhas e formas – em precisas engenhosidades.

Muitos dos objetos na exposição *Machine Art* eram bens de consumo. Contudo, a exposição não era simplesmente uma exibição de objetos elegantes, mas uma exortação para compartilhar seu mundo. A experiência pretendida seria exclusivamente o encontro com a forma pura. Nesse sentido, *Machine Art* municiou-se com um senso de um gosto fundamental e adequado para o funcionalismo sem adornos: supreendendo o público, composto por consumidores hávidos por mercadorias de qualidade – tanto industrial quanto estética.

Ao fim e ao cabo, *Machine Art* tornou-se uma das exposições mais bem sucedidas do início do museu. Os eventos realizados em torno da exposição incluíram um concurso de beleza de peças de máquina, bem como um concurso público de popularidade para os objetos em exibição. O concurso de popularidade apontou o favoritismo por peças mais brilhantes e mais potencialmente decorativas. Se a exposição teve a intenção de demonstrar aos visitantes do museu a beleza intrínseca e imutável da forma geométrica pura, essa pretensão desapareceu diante do sentimento do público – que, sem saber, considerou o significado das qualidades afetivas dos objetos industrializados. *Machine Art*, então, apela para uma suposta democracia artística: a paridade autoral e produtiva entre os artistas e as máquinas. Curiosamente, a exposição hiperdimensiona o universo dos objetos, quase como uma crença na capacidade produtiva norteamericana. Ou, ainda, no valor de um objeto determinado por seu design – e não por seu preço de mercado ou por sua riqueza material. Além disso, a matricial preocupação de *Machine Art*, devidamente revelada por sua expografia, foi o dimensionamento de uma cultura visual – própria dos tempos modernos.

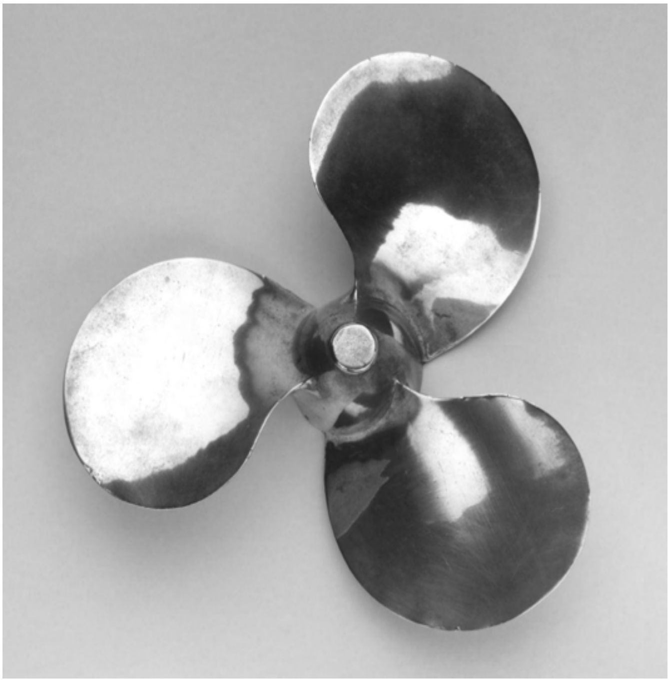


Figura 4. *Hélice – exemplo de objeto circular, dinâmico e polido.*

Fonte: MoMA – Archive.

Machine Art fixou-se na história como uma exposição extremamente influente e deve merecer a atenção de estudiosos da relação arte-máquina. Seu legado continua circulando e devemos considerar a variedade de objetos, conceitos e sistemas que a exposição tão bem soube engendrar.

Os surpreendentes territórios explorados por *Machine Art* definiram os contornos espistêmico-metodológicos dos objetos: em suas dimensões formais; em suas relações materiais e produtivas; em seus contextos sociais.

5 I CONCLUSÃO

Em uma entrevista de 1991 concedida ao MoMA, Philip Johnson – o curador de *Machine Art* – menciona que a inspiração inicial para a exposição resultou de conversas com: Alfred H. Barr Jr., diretor fundador do museu; o Henry-Russel Hitchcock, historiador de arquitetura; Alan Blackburn, diretor executivo do museu. Todos, naquele momento, intencionavam valorizar o mérito estético de certos objetos fabricados industrialmente - aqueles criados sem intenção artística.

Orientado pelo pensamento coletivo, discutido entre pares, selecionou objetos díspares: molas de automóveis, máquina de escrever, rolamento de esferas, hélices de

aviões, torradeira elétrica, caixa registradora, panelas e frigideiras, pratos, microscópio, bússola e frascos científicos. Tudo, para tipificar o belo nos objetos industrialiados. Identificou a beleza abstrata e geométrica, os ritmos cinéticos, a beleza dos materiais e de suas superfícies e a complexidade visual – que, para ele funcionaria como o fundamento para a estética da arte da máquina.

Johnson, acreditava que os objetos industriais, de bom design, mereciam elogios e validações estéticas. O museu, depois de *Machine Art*, se estendeu para além dos limites estreitos da pintura ou da escultura e incluiu departamentos de design, fotografia, arquitetura e – enfim – de artes comerciais e industriais. *Machine Art* pretendeu ser, afinal, um espetáculo anti-artesanal. A adoração da máquina orientou, do começo ao fim, a sua importante realização. Contrária ao sentimento de autoria, tão presente nas artes, *Machine Art* enfatizou a beleza dos objetos. O resultado foi extraordinário.

REFERÊNCIAS

MARSHALL, J.J. *Machine Art*, 1934. Chicago: University Press, 2012.

THE MUSEUM OF MODERN ART. *Machine Art*. New York: MoMA, 1934.

https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/design/simple-machines

https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1784?locale=pt

http://www.caareviews.org/reviews/1933#.WagbCWeovcs

http://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/M/bo12563331.html

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made

https://www.moma.org/research-and-learning/research-resources/archives/archives_highlights_10_1991

CAPÍTULO 5

ENTRE O DESAMPARO JOVEM E O SAGRADO: O ESPECTRO DO GUERREIRO NOS RAPS DO GRUPO REALIDADE NEGRA DO QUILOMBO DO CAMPINHO DA INDEPENDÊNCIA

Data de aceite: 01/06/2022
Data de submissão: 21/04/2022

Renata Câmara Spinelli
FEUSP – Bolsista CAPES
São Paulo-SP
http://lattes.cnpq.br/6023578439592555

RESUMO: Este artigo apresenta reflexões sobre pesquisa de campo realizada de 2012 a 2015 com os rappers do Grupo Realidade Negra do Quilombo do Campinho da Independência, em Paraty-RJ, resultando na Dissertação ***Grupo Realidade Negra do Quilombo do Campinho da Independência: o rap na formação da juventude negra***, apresentado à FEUSP em 2016. Os rappers foram parceiros nesta pesquisa que procurou investigar sua produção musical através da análise textual discursiva de suas canções e entrevistas sobre as doze canções de seu CD É prus guerreiro a missão, lançado em 2009 em show no Campinho para celebrar os dez anos de titulação de sua terra. Para esboçarmos a análise de duas canções da banda, os raps ***Deus primeiro, depois os guerreiros*** e É prus guerreiro a missão, fizemos o exercício de reflexão exploratória do termo ***guerreiro*** neste contexto, o que compreendemos como similar ao guerreiro da epopeia, e não da tragédia, pois que busca restaurar a história e louvar sua comunidade e não cumprir o destino trágico estabelecido para o jovem negro. Compreendemos que realizam este movimento como um ritual em suas canções, através do qual realizam uma trajetória de emancipação da situação de ***impotência*** - tanto do desamparo inevitável do adolescer como diante do destino do povo negro - em direção à ***potência*** de mudar o seu destino. Nesta trajetória, fazem uso da ***prepotência*** de sua *hybris* heróica – do novo guerreiro rapper e do jovem – invocando a ***onipotência*** do sagrado na exterioridade para abençoar sua saga no resgate de um novo destino para o guerreiro e para o povo negro. Neste trânsito, a identidade negra busca ser compreendida para o empoderamento do povo negro que, no caso destes rappers, realizam sua epopeia sacralizando a saga do *guerreiro* rapper através da apropriação da história de seu povo.
PALAVRAS-CHAVE: Guerreiro, identidade negra, juventude, desamparo, quilombo.

ABSTRACT: This article presents some thoughts after a field research from 2012 to 2015 with the rappers from Realidade Negra Band in the Quilombo do Campinho da Independência, Paraty-RJ. It resulted in the Dissertation called ***Grupo Realidade Negra do Quilombo do Campinho da Independência: o rap na formação da juventude negra*** presented to FEUSP in 2016. The rappers were partners in this research which aimed to investigate their musical production by means of their lyrics discourse analysis and interviews about the 12 (twelve) songs in their CD É prus guerreiro a missã***o***, launched in 2009 to celebrate their 10-year-anniversary of obtaining their territory collective property. Here, in order to draft some analysis of two songs, the raps ***Deus primeiro, depois os***

guerreiros [God first and then the warriors] and É prus guerreiro a missão [The mission is for the warriors], we explored the term ***warrior*** in their context, which we understand it is referred as described in the classic epic writings, and not as in the tragedies, since it tries to restore their history and praise their community. They also avoid complying with the tragic end established to the Black youth. We understand they make a kind of ritual movement in their songs through which they perform a trajectory of emancipation from their situation of ***impotence*** of the unavoidable helplessness both due to the teenaging process and also before the Black people's fate - towards the search of ***empowerment*** to change their fate. In this movement, they make use of the ***prepotence*** of their heroic *hybris* – presented in the new rapper warrior – by invoking the ***omnipotence*** of what is sacred – God – in order to bless their saga to rescue a new fate to the Black youth. Along with this trajectory, the Black identity aims to be understood in a new shape to empower the Black people who, in the case of these rappers, perform their epic saga sacralizing the rappers' actions by embodying their people's history.
KEYWORDS: Warrior, Black identity, youth, helplessness, quilombo.

1 I O GRUPO REALIDADE NEGRA E A PESQUISA



Foto publicada pelo grupo em sua página no Facebook *Realidade Negra Rap Quilombola* em 2014 e tirada por ocasião do show da Caravana Paraty realizado no Centro Cultural Vergueiro em São Paulo em 02 Fev, 2014.

Este artigo é uma versão do capítulo da Dissertação: *Grupo Realidade Negra do Quilombo do Campinho da Independência: o rap na formação da juventude negra* e foi apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2014, em Natal/RN. Procurando concentrar a investigação na cultura jovem e negra, compreendemos as canções dos rappers como uma reedição de marcas ancestrais operando como uma estética de ritual de passagem dando suporte ao momento adolescente de desorganização temporária (JEAMMET, 2006)[1], e servindo, portanto, de sustentação

1 JEAMMET, Phillippe; CORCOS, Maurice. **Novas Problemáticas da Adolescência:** evolução e manejo da dependência, São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006. 142 p.

durante a inevitável metamorfose e o período de transição de sua subjetividade, quando a apropriação de sua identidade negra em novos moldes se faz condição fundamental.

Na época da pesquisa a banda possuía 8 (oito) componentes: Mano Romero, MC Nelhão, Negro Naldo,B2, Daw, Rafael, AKS e Fabio, entre 23 e 35 anos de idade.O grupo expunha suas opiniões com muita propriedade nos diferentes campos, mas principalmente no que se referia à organização social do Quilombo, nas lutas em prol de sua comunidade, suas considerações políticas, a formação de sua juventude. Trabalhavam muito e muitas horas em diferentes atividades com pouca exigência de qualificação (pedreiros, garçons, fiscal do IBAMA, artesão e um na gestão pública). .Alguns interromperam seus estudos por voltada 4ª ou 7ª.série e alguns buscam retomar. Ao conversarmos sobre suas canções, entendemos ter compilado um acervo de depoimentos e dados sobre o seu cotidiano no período.

A hipótese inicial da pesquisa foi de que a produção artística do rap pelos jovens resultaria em músicas reveladoras das pegadas traçadas por seus ancestrais, mas também das pegadas mal-traçadas, aquelas expressando aspectos conscientes e inconscientes que teriam ficado na memória e foram há muito tempo e ainda hoje são negados, desconsiderados e reprimidos de suas culturas de povos africanos. Este processo de denegação teria se iniciado desde a subjugação dos negros escravizados obrigados a deixarem sua cultura e a assimilarem a cultura europeia dos colonizadores. Algumas características das expressões culturais adormecidas de seus povos, desde a África, se manifestariam através do rap - mas desde há muito através de outras formas musicais brasileiras também (veja VIANNA[2],1995; AMARAL & SILVA[3], 2006; ARAÚJO & DUPRET[4], 2012). Neste caso, uma forma jovem e nova, o rap, com o retorno do negado e do recalcado adquirindo uma função de coesão comunitária e emancipatória para o jovem negro – uma nova roupagem revelando as marcas destas pegadas.

Ferreira[5] (2012) apresenta uma reflexão sobre o rap como forma de reconfiguração da condição negra pela arte musical:

> **O rap não se resume a um fenômeno urbano dos jovens pobres e negros das grandes cidades mundiais (...) funciona como uma forma de posicionamento político e inserção social. (p.152)**

A expressão musical do grupo está sendo abordada, portanto, como um feixe de vários temas, possuindo a característica de condensação de vários aspectos, típica dos rituais, procurando realizar uma tentativa de ressignificação do passado (da história do quilombo e tradições) e, por outro lado, a atualização desses significados no mundo

---

2 VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. 2ª. Ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1995. 196 p..

3 AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. **Foi Conta pra Todo Canto -** as religiões afrobrasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. Afro-Asia, Salvador, UFBA, no. 34, pp 189-235, 2006.

4 ARAÚJO, Anderson Leon Almeida de; DUPRET, Leila. **Entre Atabaques, Samba e Orixás**. v.1, n.1. Natal: Revista Brasileira de Estudos da Canção, jan-jun 2012. ISSN 2238-1198. Disponível em: www.rbec.ect.ufrn.br. Acesso em: 21 abr. 2022.

5 FERREIRA, Maíra Soares. **A rima na escola, o verso na história**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012. 240 p.

contemporâneo, no mercado global e sua preservação através da resistência. Uma vez que os ritos, então, possuem a característica principal de serem rítmicos, tais como pegadas traçadas eles estariam oferecendo um suporte ao momento jovem e a toda uma comunidade. Compartilhamos a compreensão de Canetti[6] (1983, p.30) acerca do ritmo, o que nos ajuda a entendê-lo como característica fundamental da organização das comunidades, bem como do rito:

> **O homem sempre prestou atenção aos passos dos outros homens; ele sempre teve mais consciência dos passos alheios do que dos próprios. [...] A forma mais primitiva de escrita que ele aprendeu a decifrar foi a das pegadas – era uma espécie de notação musical rítmica que sempre existiu...” (Canetti, 1983, p.31).**

Assim, entendemos o rap para este grupo como um movimento ritual que busca restaurar as pegadas mal-traçadas pela história, isto é, mal-apagadas pela história mal-contada e mal-vivida, quando a imagem do “guerreiro” pode desenvolver-lhes a potência necessáriano cuidado do desamparo vivido (psicológico e social) e através da identidade negra promover seu acesso a direitos sociais. Este é o mote da identidade negra: caminhar em grupo, como conquista de um povo, tal qual o louvor das conquistas portuguesas por Camões[7] em Os Lusíadas.

2 | O RITUAL NO MOMENTO JOVEM PARA A PSICANÁLISE

No campo psicanalítico, segundo Jeammet[8] (2005), a ausência de ritos configura as relações expressas pelos jovens nos dias de hoje, quando “há o desaparecimento progressivo de tudo o que poderia ter valor de ritos de passagem entre esses dois mundos [jovem e adulto]” (JEAMMET, p.25), quando ele entende os ritos de iniciação como se situando “nas fronteiras do individual, corporal e psicológico e do social” (p.34). Assim, “a função do rito se assemelharia à do mito e seria uma maneira de uma dada cultura prestar contas das relações paradoxais de realidade, feitas de contradições situadas em planos diferentes” (p.36).

Jeammet[9] (2005) sustenta que “esse enfraquecimento recente das fronteiras e o desaparecimento de todo obstáculo, tendo função de rito, permite ao adolescente fazer sua prova através de uma provação” (p.35) nos tempos atuais. Acrescenta ainda: “Esta ausência de confronto arrisca deixá-lo com um sentimento de profunda solidão e desvalorização.”(p.35) Compreendemos a noção da identidade jovem situada no feixe de questões levando-o a um estado de desamparo – entendido como resultado do transbordamento da angústia (SPINELLI[10], 2003), o que levaria à impotência do ego de dar

6 CANETTI, Elias. **Massa e Poder.** São Paulo: Melhoramentos, [Brasília]: Ed. Universidade de Brasília, 1983. 531 p.
7 CAMÕES, Luiz Vaz de. **Os Lusíadas**. 4.a ed. – Lisboa, Ministério dos Negócios Estrangeiros: Instituto Camões, 2000 [1572]. 560 p.
8 Ibidem, 2005, p.25, 34, 36.
9 Ibidem, 2005, p 35.
10 SPINELLI, Renata. **Constelações da Angústia na Obra Freudiana**. São Paulo, Dissertação Lato-sensu, PUC-SP,

conta das questões e à eventual perda do controle – ou em última análise um colapso – daí a importância das marcas para a sustentação do período adolescente, devido à ameaça do colapso.

Encontramos ainda, em Fanon[11], o negro que revela sua experiência de desamparo tão singular e tão amplamente vivida pelos negros:

> **Nessa época, desorientado, incapaz de estar no espaço aberto com o outro, com o branco que impiedosamente me aprisionava, eu me distanciei para longe, para muito longe do meu estar-aqui, constituindo-me como objeto. O que é que isso significava para mim, senão um desalojamento, uma extirpação, uma hemorragia que coagulava sangue negro sobre todo o meu corpo? No entanto, eu não queria esta reconsideração, esta esquematização. Queria simplesmente ser um homem entre outros homens. Gostaria de ter chegado puro e jovem em um mundo nosso, ajudando a edificá-lo conjuntamente. (p.106)**

Sem a intenção de psicologizar o sagrado, entendemos que contar com a presença do sagrado em suas diferentes formas no período jovem (mas não só neste período) seria um modo de contar com uma força maior, onipotente e exterior, para esta sustentação necessária – a crença em Deus, seja no próprio pai, totens temporários, em quaisquer outras forças ou no modo de viver orientado e/ou religioso. Por sua vez, os modelos também compõem ideais de ego que servem como forças temporárias para a labilidade jovem (heróis, guerreiros em geral, ídolos, ancestrais e, no caso aqui, entre estes quilombolas, superposições compostas por Zumbi dos Palmares, Martin Luther King, rappers de renome, e o vô Bié, por exemplo, do quilombo, e que constam em suas letras do CD analisado).

Voltando ao estado de desorganização temporária jovem, um certo desamparo, entretanto, é inevitável e necessário neste momento jovem para que sua vida ganhe a síntese de seu próprio modo de ser adulto. Entendemos, ainda, que este momento tem sido dificultado pelo esgarçamento das relações na contemporaneidade, os modos massificados de se viver, as influências midiáticas e tecnológicas determinando o movimento e migração das populações e alterando seus estilos de vida que perdem suas marcas com a rápida absorção de algo novo destituído de sentido (HALL[12], 2006), ou ainda pela valorização da **secularização**[13] - o que entendemos também observado por JEAMMET[14] (2005) em seu contexto europeu -, quando há o afrouxamento dos vínculos familiares e aumento dos fatores de risco à toxicodependência (PAIXÃO[15], 2002).

Assim, entendemos que o jovem, apresentando certa configuração de soltura em

---

2003.

11 FANON, Frantz. **Pele negra, Máscaras Brancas**. Salvador: Edufba, 2008 [1952]. 193p.

12 HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. Ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 97 p.

13 A noção de secularização no contexto brasileiro foi discutida por AMARAL, R., 2002; MONTERO, P. 1994, e outros a partir dos modos de viver e sociabilidades em torno da religiosidade no Brasil. Veja em: AMARAL, Rita. **Xirê, o Modo de Crer e de Viver no Candomblé.** Rio de Janeiiro: EDUC/ Pallas, 2002. 119p. Ainda, em: MONTERO, Paula. **Magia, racionalidade e sujeitos políticos**. V. 9, n. 26, Revista Brasileira de Ciências Sociais., out-1994. 17 f.

14 Ibidem, 2005..

15 PAIXÃO, Rui. Risco, Vulnerabilidade, Protecção, Resistência e Traumatismo. **Psicopatologia Infantil e Juvenil**, Cap.V., Coimbra: Centro de Estudos Sociais. Universidade de Coimbra. p.151-164, 2002.

seu momento de passagem, sensação de desamparo e distanciamento da presença adulta, encontra suporte no fortalecimento de laços na lateralidade (amigos, colegas), na conexão à frequência cultural jovem – principalmente musical, e buscando a presença de modelos como ideais-de-ego[16] temporários. Ainda, em nossa hipótese para os jovens quilombolas, procurariam sustentação através da realização de sua produção musical e religiosa que apresentaria a estética de rituais de passagem com a recuperação e expressão atualizada de aspectos culturais fundamentais de seus antepassados.

Para encerrar este tema para o propósito aqui, vemos esta subjetividade em trânsito dos jovens como se pudessem estar conectados a uma frequência de rádio à qual os adultos dificilmente conseguissem acessar, talvez porque seja uma configuração nova, produzida pela possibilidade de expressão artístico-musical em novos moldes. Os jovens se conectam como em uma irmandade, numa linguagem própria, e afastam a demanda adulta de seu mundo, reforçando seus laços na lateralidade ao estabelecerem novos vínculos e efetuam configurações sobrepostas de ideais para sua passagem.

3 | SOBRE O QUILOMBO DO CAMPINHO DA INDEPENDÊNCIA

O Quilombo do Campinho da Independência, a aproximadamente 10 quilômetros da cidade de Paraty, no Rio de Janeiro, se situa na Rodovia Rio-Santos, km 584, em Paraty, uma cidade turística das mais visitadas por estrangeiros no Brasil. Quem visita o Quilombo, logo da rodovia avista uma indicação para o Restaurante do Quilombo. Entrando por uma estradinha de terra, saindo da rodovia, logo se encontra um agradável quiosque, um restaurante rústico em meio à natureza, onde normalmente ocorreram meus encontros com o Grupo Realidade Negra e principalmente com os dois MCs, Mano Romero e Nelhão.

Sendo um quilombo com características rurais e turísticas, cujoinvestimento lhes ajuda em sua sobrevivência, realizam visitas e festas programadas que fazem com que os moradores se organizem para apresentações de jongo, contação de histórias pelos griots (conhecidos contadores de histórias do povo, na África e entre os quilombolas, no Brasil), visita à roça, venda de artesanato, etc. Contam que a formação do quilombo foi marcada por três mulheres: “Vovó Antonica, Tia Marcelina e Tia Luiza, que com base no regime matriarcal, conduziram o processo de desenvolvimento local”. Conquistaram o “título de propriedade definitiva das terras, pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, no dia 21 de março de 1999 (dia Internacional de Luta pela Eliminação da Discriminação Racial)”, e lá “vivem cerca de 150 famílias em 287 hectares de terras organizados em 13 núcleos familiares”. (conforme extraído do panfleto que divulga seu *Roteiro etno-ecológico, Turismo Cultural de Base Comunitária)*[17]

16 O Ideal-de-ego é um conceito amplamente utilizado na Psicanálise, cunhado por Freud. De forma resumida, o ideal de ego apresenta-se como solução dos conflitos na medida em que se apresenta como o desenvolvimento do aspecto positivo superegóico que permite à criança sair da ambivalência do complexo edípico a partir de uma identificação projetiva com a figura paterna, como conceito amplamente divulgado.

17 Roteiro Etno-Ecológico, Quilombo do Campinho, **Turismo Cultural de Base Comunitária**, folder sem referência,

Carril[18] (2005) esclarece:

> **A identificação de quilombo rural foi sendo elaborada sobre o passado comum dos grupos e construída em situação de conflito e ameaça à sua sobrevivência. A autoidentificação se fez com base no vínculo com a terra, na memória e nas tradições. O território configurou-se materialização da etnia e do direito à terra, o que diz respeito à categoria identidade. Ou seja, a vivência em um local permite aos seus moradores uma ligação e um sentimento de pertencimento a um grupo e a uma base física e simbólica. (p.24)**

Não podemos deixar de observar, assim, que nos encontramos com rappers quilombolas, em um quilombo do século 21, com características rurais e turísticas, realizando uma forte luta de afirmação de sua identidade negra, e de acesso a outras identidades, tais como de rapper, de pertencimento ao grupo dos hip hoppers, de quilombola, etc. e de guerreiros valorizando sua comunidade, tal como compreendido por Arruti[19] (2006) no que concerne às identidades como "categorias de acesso" como resultado de sua pesquisa no Mocambo.

4 | ISOLAMENTO, EDUCAÇÃO E INSTITUIÇÕES RELIGIOSAS

Buscamos também pensar sobre o relativo isolamento geográfico do quilombo e a possibilidade de acesso da comunidade às condições básicas, principalmente à continuidade escolar. A escola dentro do quilombo só vai até a 5ª.série. A opção de continuidade dos estudos pelo jovem quilombola é dirigir-se a Paraty, distante 10,5 km. Em levantamento[20] feito na região de Paraty em 2013, o que incluía o quilombo, 75% dos jovens entre 18 e 24 anos não frequentavam estudos e somente 5% encontrava-se matriculado em algum curso superior. Entretanto, quando ouvimos as canções da banda, indagamo-nos: diante do pouco acesso à educação e sua continuidade, como tem ocorrido a formação destes jovens que demonstram conhecimento musical e rítmico, consciência política, capacidade de reflexão, articulação de ideias e argumentação? Por ser uma cidade turística e em crescimento, também participando do mercado em expansão, associado à mobilidade migratória para lá, a vida precária logo traz a necessidade de empregabilidade em atividades operacionais. Isto leva o jovem a encerrar logo sua carreira de estudante para que entre no mercado de trabalho (formal e/ou informal, sazonal ou não) que, exigindo pouca qualificação, logo lhe proporciona algum meio de vida.

Este fenômeno também atinge o quilombo, que devido ao seu distanciamento da

s/d.

18 CARRIL, Lourdes. **Quilombo, favela e periferia:** a longa busca da cidadania. 1ª. Ed., São Paulo: Annablume, FAPESP, 2006. 258 p.

19 ARRUTI, José Maurício. **Mocambo: antropologia e história do processo de formação quilombola.** Bauru, SP: Edusc, 2006. 370p. (Coleção Ciências Sociais)

20 Alguns índices de referência sobre a qualidade de educação do município estavam disponíveis em http://atlasbrasil.org.br/2013/pt/perfil/paraty_rj#educacao, acesso em 08 Fev 2014. O governo municipal muito tem investido para mudar essa realidade.

cidade de Paraty desestimula a continuidade dos estudos e as escolas e cursos deixam de existir como centros de convivência. Os espaços de encontro, de circulação de afeto e identificações, onde ocorre a troca dialógica de modelos e amigos, de reflexão, acabam por ser os espaços religiosos. Três igrejas protestantes marcam uma das entradas do quilombo, e na outra encontramos um galpão vazio (a ser exibido?) ao qual referem como um espaço de candomblé que não mais existe por lá. Segundo conversa informal com os jovens quilombolas, a umbanda e o candomblé "mudaram-se para a cidade". Há algum tempo atrás um dos pastores proibiu alguns quilombolas de dançarem o jongo[21], como uma dança associada ao diabo, a exu, mas devemos refletir sobre as formas de resistência de um povo e suas continuidades culturais (AMARAL, R.; SILVA, V., 2006) e (SILVA, V. 2011)[22], pois indignados com a proibição do pastor, mudaram-se de igreja.

A questão aqui se pretende para o que segue: o que podemos imaginar/esperar como resultado das seguintes combinações: 1) jovens com grande aderência às novas tecnologias, quando as populações estão em contato com o mundo através da internet e do celular, ainda que somente nos últimos anos no Campinho; 2) a presença massiva da mídia televisiva (principalmente Rede Globo), atores, cenários, na tela e no cotidiano da cidade de Paraty e do quilombo; 3)perspectiva de pouca continuidade educacional e escolas distantes; 4) empregos sazonais operacionais como único recurso para os jovens; 5) mercado consumidor de turismo em expansão, mas também de drogas[23]; 6) instituições religiosas com propostas de recuperação de autoestima, de integração de seus modos de viver, catarse de seus afetos, encaminhamento de sua sensibilidade musical, encontros de jovens, controle da *hybris* com proposta de ordenação pessoal e conquista de direitos e capacitação em instrumentos musicais, ou melhor: fazendo o papel que é esperado a ser realizado pela educação através do Estado. Como relata Abumansur[24] (2011), a respeito de uma vila na costa sudeste brasileira:

> **O Ariri, hoje, é um lugar com várias pousadas, restaurantes e passeios turísticos programados. Sua proximidade com a vila do Marujá, na Ilha do Cardoso, tem atraído muitos turistas, para alegria dos moradores e tristeza dos saudosistas. Na esteira do "progresso" vêm também os problemas (drogas, bebidas e adolescentes grávidas) e, na esteira dos problemas, vêm os pentecostais com as soluções. (ABUMANSUR, 2011, p.398)**

Entendendo que as pessoas se ajeitam e se organizam em seus modos de vida,

21 Interessante discussão sobre a religiosidade do quilombo, com opinião de diferentes atores, encontra-se disponível em http://cnncba.blogspot.com.br/2008/05/quilombo-evangelizao-e-contradio.html, acesso em 16 Abr, 2022.

22 Ibidem, 2006. E, também, Ainda, SILVA, Vagner Gonçalves da. **Religião e Identidade Cultural Negra**: católicos, afrobrasileiros e neopentecostais. Departamento de Antropologia da USP, v. 20. São Paulo: Revista Cadernos de Campo, jan-dez, p 295-303, 2011.

23 Um morador indignado criou uma página no facebook a respeito das mortes (em sua maioria em torno do uso e tráfico de substâncias psicoativas, segundo informação dos moradores do quilombo e de Paraty). Disponível em https://www.facebook.com/ContadorDeHomicidioDeParaty, acesso em 08 Fev, 2014. Veja também em: Violência em Paraty: o que fez Roberto Saviano cancelar presença na Flip - 04/07/2015 - UOL Entretenimento, acesso em 16 Abr, 2022.

24 ABUMANSUR, Edir. A conversão ao pentecostalismo em comunidades tradicionais. **Dossiê: Pentecostalismo no Brasil**. Horizonte, Belo Horizonte, v. 9, n.22, p. 396-415, jul./set.2011. ISSN 2175-5841 (Online).

no estabelecimento de relações que as sustentem (AMARAL, 2002)[25] e apaziguam suas angústias (SPINELLI, 2003)[26], permanece a hipótese de que a formação da população nas cidades ao longo da Rio-Santos (não somente no quilombo e não somente em Paraty) tem contado com a forte presença das igrejas pentecostais em seus atuais arranjos nos modos de viver. Assim como a expansão das drogas, mas talvez, em diferentes medidas, ambos, não sendo excludentes, têm se apresentado como opções para os jovens - não que seja diferente nas grandes cidades, como propostas integradoras para solucionar as contradições sociais em diferentes planos. Sem a oferta de capacitação pessoal, reduzem-se as opções de instituições.

Dentre os papéis, portanto, que as instituições religiosas assumem, um seria o de aglutinadoras e organizadoras dos modos de viver, mas, principalmente, de integração comunitária, de educadoras, capacitadoras e qualificadoras de mão de obra, abrindo a perspectivas profissionais e de ocupação que se esperariam serem providas pela formação escolar. No caso do tema presente, o alento ao desamparo jovem, entendemos que a figura do "guerreiro" pentecostal colabora com um etos religioso para compor um etos antropológico e psicológico para o lábil jovem – em suma, um lugar, condensado pelo raciocínio religioso, portanto sacralizado.

Diante de aspectos atribuídos à modernidade, as mudanças nas tradições dos quilombolas – por fluxos migratórios, principalmente determinadas no período de construção da estrada Rio-Santos, inaugurada em 1970, a redução do tamanho da terra no momento da titulação da terra do quilombo, a apropriação de seu território por grileiros e grandes condomínios no entorno, o que alterou os costumes e modos de viver da comunidade familiar, podemos observar que a recuperação de alguns costumes contou com a presença de ensinamentos e suturas realizadas por conhecedores da história em visitas ao local, quase tal qual um processo de reafricanização. Tomemos o Jongo, por exemplo. A apresentação da dança tem oferecido um novo etos antropológico para a comunidade, mas não sabemos o quanto o etos psicológico de seus membros está sendo transformado e sustentado pelo grupo a partir do redimensionamento de sua cultura para além de conquistas de ordem prática – financeira e turística.

Enfatizar as produções locais e as determinações do entorno evita que teorias abstratas de termos amplos demais venham se apropriar da questão fundamental da singularidade de um contexto onde os modos de viver de um grupo possuem sentido. Num contexto onde a secularização seja discutível apesar do argumento fatalista da modernidade, talvez não seja possível a reafricanização, mas há alguns que têm buscado este resgate, ainda que tivesse havido diluição demais de algumas expressões religiosas ancestrais. Assim, nas indagações presentes apresenta-se a questão: é possível separar religião e cultura, principalmente quando buscamos compreender os modos de viver brasileiros e sua

25 Ibidem, 2002..
26 Ibidem, 2003.

ancestralidade negra e indígena? Não estaríamos realizando um depuramento impossível e tomando a religião como um apêndice da cultura, algo que só a reforçaria como um ornamento, mera alegoria da anterior? Não ficaríamos com o espectro e teríamos o sentido esvanecido, quando então estaríamos reincidindo na desqualificação dos modos de viver do povo negro?

Como estamos compreendendo, então, a proposta ordenadora do desamparo em sua vivência subjetiva e da condição negra, dos jovens rappers quilombolas, ancorados em seu contexto?

5 I ENTRE O DESAMPARO E O SAGRADO: A PREPOTÊNCIA DE PENSAR OS ÂMBITOS DE IMPOTÊNCIA, POTÊNCIA E ONIPOTÊNCIA

Procurando desdobrar os termos em um jogo de palavras, buscamos complexificar a compreensão desta passagem jovem, como se dialéticas pudessem se tornar trialéticas um dia numa tentativa de nos aproximar da pluralidade de feixes que compõem as experiências, que se sobrepõem e encontram outras instâncias na construção da vida, para a ampliação do conflito dual de oposição. Imagina-se, assim, que tal jogo poderá contribuir para a reflexão do etos psicológico e antropológico deste jovem, como uma metapsicologia. Assim, proponho, na construção das articulações defensivas contra a angústia durante o desamparo jovem inevitável enfrentado pela passagem, a reflexão dos termos ***impotência, potência, prepotência e onipotência.***

A ***impotência*** pode ser entendida como a falência, a completa falta de forças de compreender-se no início do estado jovem e, também, da condição negra quando escravizados ou sofrendo preconceito; a busca pela ***potência***, resituando a força e reconstruindo a condição negra em moldes de valorização como fundamental para a luta genuína, bem como a potência de efetuar a luta jovem inevitável de construção do futuro modo de ser adulto, sua busca de emancipação. Na trajetória deste movimento crescente, a ***onipotência*** está projetada como a força atribuída aos ideais de ego, ou aos modelos, ou aos ancestrais, ou, principalmente, ao divino, àquele que tudo pode, que nas canções é o Deus que lhes vem abençoar a luta. Sacraliza-se a luta, quando também são representantes da disputa pelo espírito santo para legitimar a identidade negra (BURDICK[27], 1999). Ainda, é claro, a ***prepotência*** do herói, do guerreiro, que só por isso ousa enfrentar uma realidade que impõe ao negro uma condição de desamparo eterno, contra o que decidem lutar.

É um processo que procura legitimar suas lutas, suas ações, com a busca pelo pertencimento comunitário, em nome da comunidade e com a bênção do sagrado. Este movimento de potência direcionado a uma ação validada pelo sagrado controla a *hybris*, o excesso, o exagero, administra a prepotência do heroi, resituando-o na luta comum, pela comunidade, em oposição a uma luta narcísica, egóica, individualista. A onipotência

---

27 BURDICK, John. **What is the Color of the Holy Spirit? Pentecostalism and Black Identity in Brazil**. vol.34, n.2, Syracuse University: Latin American Research Review, 1999. 23 p.

é atribuída a um modelo (ideal de ego) e em maior escala a Deus, ao sagrado. Sacralizam seus modos de viver já que sua luta é tambem para louvá-lo, conforme entendemos no título “Deus primeiro depois os guerreiros”, do CD do Realidade Negra, onde encontram-se as duas canções que analisaremos aqui.

6 | A POTÊNCIA DA IDENTIDADE NEGRA COMO DEFESA CONTRA AS FORMAS DE DESRESPEITO SOFRIDAS PELO POVO NEGRO

As virtudes politeístas, plurais, múltiplas, sensuais, corporais dos povos negros não combinavam com a expectativa de um obediente escravizado, como esperado pelos colonizadores acumuladores de riqueza.A negação de expressões de sua cultura, dispersão da união das pessoas negras, afastamento de seu grupo, deslocamentos territoriais, desde a África, foram medidas utilizadas para o amansamento. A articulação defensiva de negação de aspectos da cultura negra pelos colonizadores e a atribuição de transparência à sua condição humana foram práticas comuns como modo de eliminar recursos culturais humanos tão ricos para lidar com a vida e sentir prazer, tão conectadas ao corpo e seu movimento, como praticadas pelo povo negro. A inibição das expressões culturais africanas – seja da língua ou da execução de suas práticas de danças, por exemplo, contribuiu, portanto, para a redução das possibilidades de expressão humanas.

A Psicanálise, em sua estrutura, pode argumentar que elas se mantêm no inconsciente. Podemos entender que a repressão das culturas foi – e sempre é – o caminho do que há de mais cruel no humano para a realização de domínio sobre o outro visando acúmulo de riquezas e poder, restringindo – mas não conseguindo eliminar – a plurivalência das possibilidades que as expressões de vida proporcionam. Ainda assim, a pluralidade vem se mostrar em novas roupagens. Poderíamos dizer, assim, que o cristianismo imposto como moral aos negros escravizados no Brasil-colônia pode ter auxiliado na constrição, mas que marcas mnemônicas inconscientes encontram modos de se fazer expressar, através das artes negras. Não bastando arremessar a pele negra na impotência servil, posteriormente, em nova edição, a submissão fora imposta através da prática cotidiana do preconceito. É o reconhecimento desta naturalização do desrespeito que supomos acionar a chave do empoderamento. No viés da frágil subjetividade humana e suas necessidades psicológicas fundamentais, as oferendas, sacrifícios, pedidos de bênçãos, são todos linguagens de comunicação com forças invisíveis, das quais nunca nos prescindimos para lidar com o profundo desamparo a que estamos sujeitos.

Entretanto, isto não significa que as formas de desrespeito do outro em sua humanidade tenha sido eliminada – ela ainda é cotidiana e encontra-se por vezes naturalizada nas relações, como vemos no exemplo abaixo:

> **Conta-se que um homem colocava flores sobre o túmulo de um parente, quando viu outro homem colocar um prato de arroz na lápide ao lado. De forma desdenhosa, lhe perguntou: O senhor acha mesmo que o defunto**

virá comer o arroz? Mais do que depressa, respondeu o interpelado: Certeza absoluta. No mesmo momento em que o seu vier cheirar as flores.[28]

7 | O RAP

Considerar o rap, produzido pelo jovem, pobre e excluído, em sua maioria negro, como uma produção musical de ritmo simplório ou com discurso verborrágico é destituí-lo de valor. É negar-lhe a sabedoria, desvalorizar a riqueza dos conteúdos transmitidos e reincidir no erro de silenciá-lo. Desta forma, gostaria de oferecer a análise do discurso do rap como um discurso epopeico que narra a história da experiência vivida pelos ancestrais destes jovens, e os elege como "guerreiros" – da epopéia e não da tragédia, como já dissemos e podemos observar nas letras do Grupo.

Compreendemos que em suas canções encontram-se condensadas, como nas manifestações artístico-culturais dos jovens – no caso aqui, musicais, destes rappers –, aspectos da opressão vivida por gerações passadas, a marcação de um ritmo cheio de significação, a afirmação de sua ideia de identidade comunitária, principalmente quilombola, além das sustentações laterais de pertencimento a seu grupo de jovens. Parecem revelar, ainda, consequências e descompassos da cultura globalizada onde estão inseridos ou excluídos, além de uma solicitação para a inserção e respeito de significados de sua cultura pelos espaços institucionais que querem frequentar e não sentem pertencer, como a escola e outros.

Por meio do rap, marcam um ritmo que pedem para ser a marcação de sua fala, que pode então se compor de palavras que estão há muito para serem ditas. Revelam o descompasso social em relação a seu ritmo e a negação dos significados locais que lhe inserem na sociedade. O rap se apresenta como uma versão jovem de expressão musical, mas não exclusiva no endereçamento de questões sociais.

É com estas reflexões que procuramos apresentar abaixo, duas canções dos rappers com um termo recorrente – o "guerreiro".



Imagem da Capa do CD do grupo, lançado em 2009. Ao fundo, em vermelho, o mapa aproximado do Quilombo.

28 Disponível em: http://www.momento.com.br/pt/ler_texto.php?id=2854&stat=0, acesso em 16 Abr, 2022.

8 | O CD *É PRUS GUERREIRO A MISSÃO*

O CD ***É prus guerreiro a missã***” do grupo Realidade Negra, possui 12 faixas e temática fortemente social. Foi gravado em novembro/2009, ao vivo. Transmitindo mensagens educativas e de protestos compõe, através de suas músicas, temas sobre a importância da ancestralidade para sua comunidade, a histórica opressão negra e escravidão, nostalgia da infância, apelo ao fim da violência social, amor, Deus e eventos do cotidiano da comunidade. É formado por guitarras, baixo, teclados, bateria, backs e os MC's, resultando numa originalidade especial e demonstrando sua versatilidade no uso do berimbau e de instrumentos de percussão, incluindo o bongô. Encontramos no encarte do CD muitos agradecimentos – e a dedicatória aos ancentrais: “A família RN dedica esse trabalho à Vó Adelaide (em memória) e ao Vô Bié...” (encarte do CD Realidade Negra – É prus guerreiro amissão, penúltima página, Nov/2009).

9 | SOBRE O GUERREIRO DA EPOPEIA: DA IMPOTÊNCIA À POTÊNCIA DE RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA





Fotos extraídas livremente de sites da internet, comumente publicadas, sem possibilidade de reconhecimento da fonte.

Como em todos os raps, a análise de conteúdo, do discurso, permite muitas interpretações.No que se refere à análise da forma literária do texto escrito, similitudes podem ser traçadasmais com uma epopeia[29] do que uma tragédia. Desta forma, o herói trágico, realizando sua saga que por vezes pode até se compor de uma forma delirante em função de sua autovalorização e individualismo, correndo atrás de si mesmo (vide Dom Quixote[30]), é diferente do guerreiro da epopeia.

A saga epopeica concentra a *hybris* que está na indignação, na denúncia, no lamento, na terrível constatação do trágico vivido pelo ancestral negro pobre, a violência sofrida, e retomar o heroísmo do povo. A narrativa busca, portanto, a valorização de um modelo identitário e a conquista territorial ao longo dela. O herói (ou heroína aqui não se pretende ressurgir como vantagem individualizada de destaque, mas como ações em prol do povo

29 “A epopeia é um conjunto de acontecimentos históricos narrados em verso e que podem não representar os acontecimentos com fidelidade, porém, apresenta fatos com relevante conceito moral e atos heróicos, por exemplo, transcorridos durante guerras, ou relativo a fenômenos históricos, lendários ou míticos e que são representantes de uma determinada cultura.” Disponível em http://www.significados.com.br/epopeia/ . Acesso em 16Abr, 2022.
30 CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. 3ª. Ed, São Paulo: Editora 34, 2017. 704 p.

(quando criação artística, valorização da vida e luta pelo grupo) se apresentam intricados. É um herói coletivo, esta proposta de guerreiro da identidade negra. Não é como o herói grego do renascimento, não é dom Quixote, não é sem caráter como Macunaíma[31], mas é essencialmente identidade porque não se pretende destacar para fora do grupo – mas em ações para este. É neste contexto que se compreende a identidade negra nestas canções, cuja afirmação subjetiva se dá na horizontalidade espacial do território e na verticalidade temporal da luta histórica pelo enraizamento nesta territorialidade que o exclui, a partir do resgate da memória e que temporalmente é repleta de sentidos.

Tanto a epopeia quanto a tragédia imitam homens superiores, aprendemos com Iray Carone[32]. A ênfase aqui em trazer a epopeia é devido tanto à ênfase atribuída à narrativa, ao tema da luta cotidiana, quanto à personagem (LUKÁCS, G. 2000)[33] que se busca analisar. A epopeia é estruturada em 5 elementos básicos: 1) Proposição ou exórdio: é a apresentação do tema e do herói –os rappers (hiphoppers são os heróis, guerreiros) e o tema é sua luta, sua causa negra de conquista de uma nova história; 2) Invocação: o poeta pede auxílio às musas inspiradoras(os rappers realizam a invocação de Deus) ; 3) Dedicatória ou ofertório ou oferecimento = o poeta dedica a obra aum protetor (os rappers fazem sua dedicação à comunidade e à ancestralidade) ; 4) Narração: é o desenvolvimento do tema e das aventuras do herói, com a narração de fatos históricos (como observamos no enredo dos raps); 5) Epílogo: é o remate, o encerramento do poema (sua luta: uma causa justa de acesso a direitos negados).

10 I TRECHOS DE *DEUS PRIMEIRO DEPOIS OS GUERREIROS*[34] (5A. FAIXA DO CD)

> ***Diretamente do Quilombo os neguinhos se assume // É muita treta quando os guerreiros[35] se une***
>
> ***Os grafiteiro, os B.boy, os DJ e os MC // Deus é primeiro, quem vai nos impedir***

Iniciam reconhecendo-se como guerreiros, assumindo-se como quilombolas e hiphoppers. Treta[36] é luta, batalha, briga, segundo o MC Nelhão. Invocam os demais

31 ANDRADE, Mario de. **Macunaíma - o Herói sem Nenhum Caráter**. 1ª. Ed., São Paulo: Penguim Companhia, 2016, 240p.

32 Grupo de estudos ministrado por Iray Carone, "Iluminações da Tragédia Grega sobre a Psicanálise: um estudo da Poética de Aristóteles", 1º. Semestre/1998.

33 LUKACS, Georg. **A Teoria do Romance** – um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 1ª. Ed. São Paulo: Editora Duas Cidades/Editora 34, 2000 [1965]. 240 p. (Coleção Espírito Crítico). Segundo Georg Lukacs, o herói da epopéia é diferente do herói da narrativa ficcional, pois o primeiro está envolvido em um destino e para ele não existe moral ou amoral, já que está interligado com a vontade dos deuses. Assim, ele se comporta como um *semi-deus*. No caso dos Lusíadas, de Camões, o herói é o povo português. Ao contrário, o herói no romance é individualizado e humanizado e não é mais um ser quase divino. Tomemos como exemplo a obra que representa o início do romance moderno: Dom Quixote de la mancha, de Cervantes, que é totalmente o oposto do herói da epopéia, vivendo num tempo que não existe mais, com valores que não são mais válidos para o seu tempo.

34 Disponível em: Deus Primeiro, Depois os Guerreiros - YouTube, acesso em 16 Abr, 2022.

35 Em entrevista com os MCs Romero e Nelhão, eles definiram "guerreiro" como todos nós, aqueles que correm pra cuidar da vida *pelo certo*, cuidando todo dia, de forma humilde. Pergunto se seria o oposto do malandro, ao que Nelhão respondeu que sim, o oposto daquele que não batalha por sua vida.

36 Treta: Ainda que aqui nossa interpretação privilegie batalha, conspiração, armação, esta é uma discussão interes-

hiphoppers como guerreiros com a mesma luta. Guiados por Deus, quem os dirige e, portanto, sua força,sua luta, se justifica. Das partes da epopeia, invocam deus, musa monoteísta possível para oenquadre pentecostal.

> ***Aqui é tudo nosso, chega mais sangue bom // Pra junto evoluirmos e fazer revolução***
> ***Guerreiros e guerreiras que já tão na missão // Me influenciaram, agora é"nóis", tiozão***
> ***Truta, liga "nóis" no que precisar // Me resgataram, eu to aqui pra resgatar***

Aqui surge o tema: juntar guerreiros para evoluírem e fazer revolução. Tiozão é um modo irônico de se dirigir a talvez um inimigo, ou à geração que o oprime (mais velho e detentor de poder). Resgatar faz surgir a ideia do resgate religioso, cuja nova posição de pertencimento provoca a necessidade de aumento de adeptos, catequese, crescimento.

> ***O exército de calça larga e pele preta // Vixi é muita treta, vixi é muita treta[37].***
> ***Porque o povo unido estremece o sistema // Se juntos bater de frente, vai causar muito problema***
> ***Se quer melhoras, só depende de você // Descruzar os braços e fazer acontecer***
> ***A vida é louca, eu ouço isso o tempo inteiro // Eu e você, você e eu, 'nóis' é guerreiro'***

O exército de calça larga e pele preta são os guerreiros, soldados (de Deus?) que avançam, crescendo (evoluindo e resgatando). "É deus primeiro" permite uma reflexão sobre o controle da *hybris* do herói – é deus primeiro (não você), não seu ego, seu narcisismo, o que tem que fazer avançar.

> ***O exército de calça larga e bombeta // Vixi é muita treta, vixi é muita treta***
> ***É Deus primeiro parceiro, não se esqueça // Vixi é muita treta, vixi é muita treta***

Na valorização da pluralidade, numa linguagem justaposta o exército aqui é, ao mesmo tempo, o grupo de guerreiros negros que vão avançando e aquilo que o negro observa da polícia sobre ele – calça larga e bombeta chegando para prendê-lo, arrastá-lo, fazendo lembra rda violência contra o jovem negro. Essa possibilidade de justaposição de ideias, quando a mesma sentença propicia a imagem de algo e de seu avesso é uma das características ricas do pensamento africano em tantas expressões. Esta riqueza de linguagem é o oposto da linguagem descritiva que procura retratar algo que se supõe próxima ao real. O pensamento lógico aqui é arrancado para produzir, ao mesmo tempo, inúmeras imagens, e assim também encontramos a alegoria, quando mais do que uma figura semântica de anfibologia (ambiguidade) se apresenta – neste caso, múltiplas imagens: está mais para a polissemia. Dentro do campo informal da linguagem, típico do rap, tal característica não deve ser entendida com o nome que lhe atribui a lógica, figuras de linguagem como um "vício de linguagem" a ser evitado, mas apresentando a característica

---

sante sobre as figuras de linguagem utilizadas, incluindo a justaposição de sentidos na palavra – sua multiplicidade, sentido plural, tão comum em várias palavras de origem africana.

37 O grupo de rappers Racionais MC's gravaram uma música com o refrão "Vixi, é muita treta", chamada "Apocalipse 16",gravada em 2000 e que pode ter servido de inspiração para esta canção: Disponível em: http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/racionais-mcs/muita-treta/1698801.

positiva da eclosão de diferentes imagens e possibilidades interpretativas - uma virtude. Por que insistiríamos em reduzir as ricas e polissêmicas possibilidades oferecidas pela influência afroindígena em nossas produções a uma lógica desqualificadora? Poderíamos principalmente chamar de paradoxo – como um exército pode ser um grupo e seu grupo opressor ao mesmo tempo? E também representar o vestuário hip hopper?

Ele é o Deus do impossível // E o mesmo Espírito intercede por nós
Com gemido inexpremível // Faz parar o sol, acalma a tempestade
Abre o mar e da rocha sai água // Pois ele está adiante de mim

O Deus do impossível é o Deus que faz milagres. Não sei o que pensar a respeito dessegemido (nem precisaria gritar para realizar os milagres?), e é o dono da transformação. É a constatação/argumento do merecimento de ser aquele "acima" de mim – forte e onipotente, onde ou em quem posso ancorar minha impotência e ter potência.

11 I TRECHOS DE É *PRUS GUERREIRO A MISSÃO*[38] (8ª.FAIXA DO CD)

Realidade Negra tá chegando na cena // Sempre no corre esse é ***o nosso lema***
Pra somar desse jeito cheio de disposição // Eu quero te dizer é 'prus' guerreiro a missão
Correndo enquanto é ***tempo // Ligando os manos // Dizendo pra eles, Jesus está voltando***

O grupo apresenta-se, autodenominam-se guerreiros e com uma missão a cumprir (otema da epopeia). Colocam-se na tarefa de "ligar" os manos com o conhecimento da volta de Jesus. A volta de Jesus, no evangelho, pode ser entendida como um critério balizador dos comportamentos, já que ele virá para fazer a seleção dos que foram bons e aqueles que não foram. Esta frase sintética revela que a volta de Jesus deve servir como ordenadora moral do comportamento e atitudes atuais.

O crime está a cada dia crescendo // O mundo tá louco e os irmãos tão morrendo
Pra viver nele tem que ter coragem // E no governo tá cheio de crocodilagem
Um querendo ganhar mais que o outro // Enquanto muita gente vivendo no sufoco
Você não sabe em quem vai acreditar 'morô' // Dá vontade de rasgar seu título de eleitor
Tantos candidatos que parece ser bom // De repente ele é ***preso por corrupção***
Percebeu como tá o mundão?

A consciência das desvirtudes - crime, crocodilagem, exploração, opressão, desconfiança, situa o jovem atual (não só quilombola), na procura de aderir a algo já que a sociedade encontra-se esgarçada por perversões e exploração – em quem confiar, então? Crocodilagem é um termo que serve como amálgama das imagens que temos do que ocorre no governo.

Não vamos rebaixar a isso aí / Se é ***pra lutar siga exemplo de Zumbi***
Que lutou pra ganhar a liberdade / Para que meu povo vivesse a vontade

38 Vídeo da música disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Wn3mI2mKp-E . Acesso em 16 Abr, 2022.

Recuperam um guerreiro a ser imitado, Zumbi, como guerreiro negro de seu povo (e não de si mesmo), modelo.

A ciência evoluindo, desemprego a todo lado // Pra 'arrumá' um trampo tem que ser concursado

Né fácil não //é 'prus'guerreiro a missão

Recuperam as dificuldades encontradas em seu cotidiano, de desemprego, a despeito daciência estar evoluindo. De algum modo, também ajudando a perguntar: "de que forma aevolução da ciência está ajudando a mudar este estado de coisas e relações sociais? A quemestá beneficiando?" Reiteram a dificuldade e apontam que são os "guerreiros" que têm a missão.

Mesmo sabendo que as dificuldades são constantes // Sem emprego, sem dinheiro, é daquele jeito

Revolta bate num instante // Guerreiro que é guerreiro não vai se entregar

Sabemos que nada é fácil, mas vale a pena tentar

Aqui eu faço a minha parte cumpro minha missão

Desejo felicidade pros meus irmãos //A missão é 'prus' guerreiro e só quem é sabe

O rap é compromisso não é viagem // Eu tenho a certeza e a convicção

Jesus quer os guerreiros // é 'prus' guerreiros a missão // Refrão

Retomando as dificuldades, não negam sentir revolta. Sugerem então a saída para o guerreiro não se entregar, fazer sua parte, cumprir a missão. Desejando felicidade para os irmãos, coadunam-se com o sucesso da missão da irmandade – pela primeira vez agora incluindo o rap como compromisso para esta missão que cumpre o desejo de Jesus.

Oh, se liga só // Veja realmente quem te quer numa pior

Não entra nessa parada de fazer parada errada / /Tem que ser guerreiro e seguir uma nova estrada

Aqui no RN eu sou mais um guerreiro // Não estou sozinho pois conto com os meus parceiros

E a força maior que vem de Deus // Senhor abençoe esse humilde filho seu

Enquanto deixar vou trilhando meu caminho //É estreito mas eu vou prosseguindo

Me livra da malícia desse mundo // Não deixa que o barco da minha vida se afunde

E me livra da ambição //É 'prus' guerreiro a missão

Pede atenção ao inimigo que pode querê-lo numa pior, propõe que siga uma nova estrada (não a errada), não está sozinho (compartilhando e validando sua luta com a comunidade, irmandade), sustentando-se com a força de Deus (em nome de quem o guerreiro avança). Terminando a **oração do guerreiro**, diríamos, reconhece-se humilde, coloca-se na mão de Deus que é senhor de seu destino, pede a benção para continuar seu caminho (mesmo estreito), livrá-lo da malícia (do mal, desgraça e ambição, da *hybris*), reforçando seu compromisso de realizar sua missão no rap, como guerreiro que é.

12 I CONSIDERAÇÕES

A busca de valorização dos aspectos formadores da cultura brasileira solicita consideração especial para a noção de cultura, em sua íntima associação ou indissociação da religião. A valorização das singularidades, o reconhecimento dos sinais diacríticos e do entorno que ajudam a produzir os modos de viver dos povos, no caso presente, dos quilombolas, são fundamentais para a legitimação do respeito e enfrentamento da desconsideração até hoje imputadas a eles. Tornar periféricas as culturas é desqualificá-las, reincidir na injustiça e na negação de que há uma conta a pagar – um reparo social que talvez possa iniciar-se ao dar-se voz, não só aos rappers do Grupo Realidade Negra, mas às comunidades tradicionais em sua luta por visibilidade e reconhecimento. A proposta metodológica dos estados de impotência, potência em construção, prepotência do guerreiro e apoio de um ser onipotente para compreendermos o movimento do lugar do desamparo em nome do sagrado e em direção à conquista de direitos teve o objetivo de ajudar a interpretar o movimento dos rappers nestas canções, bem como a compreensão da metáfora do guerreiro da luta coletivo encontrado na epopeia.

Para o negro incluir-se na sociedade de forma mais igualitária é necessária a força de toda uma comunidade, e fazê-lo em nome de Deus, pela comunidade, para ela. Além dos ideais sobrepostos como modelos e exemplos para sua jornada, cabe o estabelecimento da missão como a ação de um guerreiro que, por sua vez, também se configura na busca de múltiplas sobreposições de modelos, como categorias de acesso – acessar a identidade negra em novos moldes, de rapper, de evangélico, de quilombola, de cidadão, entre outros, no caminho de acesso a direitos para toda a comunidade.

As noções de desamparo e sagrado buscaram empoderar o rapper guerreiro retirando-o da impotência em direção à potência concentrada na imagem da conquista para a comunidade portadora da identidade negra, com a bênção da onipotência. Com o caráter educativo e formador de sua arte, avançam aumentando a irmandade e elaboram a saga de reconstrução de sua própria história, tal como encontramos publicado no facebook[39] pelo MC Nelhão, a quem passo a palavra:

> **Palmares era assim, um lugar bem sossegado Os preto lado a lado, tudo aliado A mística, o sonho de rever nossa mãe áfrica Ângola, nigéria, zimbabue, arábiaTudo acorrentado dentro de um navio Tomando chibatada até chegar nobrasil Mais de 500 anos depois pouco mudou Ligou? na verdade só o tempo passou Naquele tempo tinha o capitão do mato Que era o mó traíra, tremendo atrasa lado Ficava na espreita, pra ver quem fugia Muito parecido com quem hoje é a polícia Se liga, muitos morreram pra você viver Orgulho tem que ter, responsa e proceder Vai vendo, curte pois você ainda é pequeno Ainda é criança e não sabe do veneno Menino, você é o futuro desse jogo Pra resgatar de novo, a honra desse povo Quando fizer 18 você vai se alistar E vai se preparar para guerra enfrentar Então se liga.**

39 Publicado no facebook do Realidade Negra rap quilombola em 17 de dezembro de 2013

REFERÊNCIAS

ABUMANSUR, Edir. A conversão ao pentecostalismo em comunidades tradicionais. **Dossiê: Pentecostalismo no Brasil**. Horizonte, Belo Horizonte, v. 9, n.22, p. 396-415, jul./set.2011. ISSN 2175-5841 (Online).

AMARAL, Rita. **Xirê, o Modo de Crer e de Viver no Candomblé.** Rio de Janeiro: EDUC/ Pallas, 2002. 119p.

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. **Foi Conta pra Todo Canto -** as religiões afrobrasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. Afro-Asia, Salvador, UFBA, no. 34, pp 189-235, 2006.

ANDRADE, Mario de. **Macunaíma - o Herói sem Nenhum Caráter**. 1ª. Ed., São Paulo: Penguim Companhia, 2016, 240p.

ARAÚJO, Anderson Leon Almeida de; DUPRET, Leila. **Entre Atabaques, Samba e Orixás**. v.1, n.1. Natal: Revista Brasileira de Estudos da Canção, jan-jun 2012. ISSN 2238-1198. Disponível em: www.rbec.ect.ufrn.br. Acesso em: 21 abr. 2022.

ARRUTI, José Maurício. **Mocambo: antropologia e história do processo de formação quilombola.** Bauru, SP: Edusc, 2006. 370p. (Coleção Ciências Sociais)

BURDICK, John. **What is the Color of the Holy Spirit? Pentecostalism and Black Identity in Brazil**. vol.34, n.2, Syracuse University: Latin American Research Review, 1999. 23 p.

CAMÕES, Luiz Vaz de. **Os Lusíadas**. 4.a ed. – Lisboa, Ministério dos Negócios Estrangeiros: Instituto Camões, 2000 [1572]. 560 p.

CANETTI, Elias.**Massa e Poder.** São Paulo: Melhoramentos, [Brasília]: Ed. Universidade de Brasília, 1983. 531 p.

CARRIL, Lourdes. **Quilombo, favela e periferia:** a longa busca da cidadania. 1ª. Ed., São Paulo: Annablume, FAPESP, 2006. 258 p.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. 3ª. Ed, São Paulo: Editora 34, 2017. 704 p.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: Edufba, 2008 [1952]. 193p.

FERREIRA, Maíra Soares. **A rima na escola, o verso na história**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012. 240 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. Ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 97 p.

JEAMMET, Phillippe; CORCOS, Maurice. **Novas Problemáticas da Adolescência:** evolução e manejo da dependência, São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006. 142 p.

LUKACS, Georg. **A Teoria do Romance** – um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 1ª. Ed. São Paulo: Editora Duas Cidades/Editora 34, 2000 [1965]. 240 p. (Coleção Espírito Crítico).

MONTERO, Paula. **Magia, racionalidade e sujeitos políticos**. V. 9, n. 26, Revista Brasileira de Ciências Sociais., out-1994. 17 f.

PAIXÃO, Rui. Risco, Vulnerabilidade, Protecção, Resistência e Traumatismo. **Psicopatologia Infantil e Juvenil**, Cap.V., Coimbra: Centro de Estudos Sociais. Universidade de Coimbra. p.151-164, 2002.

Roteiro Etno-Ecológico, Quilombo do Campinho, **Turismo Cultural de Base Comunitária**, folder sem referência, s/d.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Religiões afro brasileiras**: construção e legitimação de um campo do saber acadêmico (1900-1960). São Paulo: Revista USP. USP-CCS, n.55, p.82-111), 2002.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Religião e Identidade Cultural Negra**: católicos, afrobrasileiros e neopentecostais. Departamento de Antropologia da USP, v. 20. São Paulo: Revista Cadernos de Campo, jan-dez, p 295-303, 2011.

SPINELLI, Renata. **Constelações da Angústia na Obra Freudiana**. São Paulo, Dissertação Lato-sensu, PUC-SP, 2003.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. 2ª. Ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1995. 196 p.

Referência de áudio:

Realidade Negra. É prus **guerreiro a missão,** ao vivo, Rap, Paraty-RJ. Novembro de 2009. CD

Canção Deus Primeiro, depois os Guerreiros. Disponível em: Deus Primeiro, Depois os Guerreiros - YouTube. Acesso em 16 abr. 2022.

Canção É prus Guerreiro a missão. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Wn3mI2mKp-E,. Acesso em 16 abr. 2022.

CAPÍTULO 6

SOCIOESTÉTICA, UNA POSIBILIDAD FENOMENOLÓGICA DEL SER SOCIAL

Data de aceite: 01/06/2022

Javier Mauricio Ruiz
Universidad del Tolima Colombia
Doctorante Universidad del Tolima en Ciencias de la Educación, Magister en Ciencias de la educación con Énfasis en Investigación Universitaria de la Universidad Central de Chile, Especialista en Docencia Universitaria, Abogado de la Corporación Universitaria Republicana y Maestro en Artes Plásticas de la universidad de los Andes

RESUMEN: Partir de la idea de socioestética como fenómeno, es abordar los territorios de la estética como puente entre la impresión primordial y la conciencia subjetiva en torno a la posibilidad de una estética social, recorrido que nos lleva a seguir las huellas de la correlación entre intersubjetividad en la idea de mundo de la vida y el mundo natural como experiencia sensible a través del cuerpo vivido, para comprender al otro y su experiencia de mundo en un otro yo con el que se construye puentes intersubjetivos noemáticos para ver, pensar y ser la cotidianidad. Con esto se propone una cartografía fenomenológica que tiene como centro la Socioestética en dialogo con la experiencia, el cuerpo, la conciencia, y la genética
PALABRAS CLAVE; Socioestética, intuición empírica, mundo natural, lebenswelt, weltangschauung.

ABSTRACT: Starting from the idea of socio-aesthetics as a phenomenon is to approach the territories of aesthetics, as a bridge between the primordial impression and subjective awareness around the possibility of a social aesthetics, a journey that leads us to follow the traces of the correlation between intersubjectivity in the idea of the world of life and the natural world as a sensible experience through the lived body, to understand the other and their experience of the world in another my with which noematic intersubjective bridges are built to see, think and be daily. With this, a phenomenological cartography is proposed whose center is Socio-aesthetics in dialogue with experience, the body, consciousness, and genetics.
KEYWORDS: Socio-aesthetic, empirical intuition, natural world, lebenswelt, weltangschauung.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo de reflexión es un producto derivado de la investigación "UNA LECTURA SIMBÓLICA AL PACTO DE CONVIVENCIA ESCOLAR DESDE LA SOCIOESTÉTICA Y LA CIVILIDAD"[1], con la cual se busca la posibilidad de descifrar la idea de una socioestética en las representaciones de ciudadanía que emergen del ejercicio del

1 Esta investigación ha venido siendo desarrollada en el marco del Doctorado en Ciencias de la Educación en la Universidad del Tolima a partir del año 2019 y que tiene como directora del proyecto a la Doctora María Cristina Ovalle Ph.D y como director de pasantía al Doctor Ramsés Leonardo Sánchez Ph.D, Docente adscrito a la Universidad La Salle de la ciudad de México, Distrito Federal. Y es resultado de este ejercicio académico que se ha buscado la comprensión de los principios que Husserl propone para el desarrollo de su método y con esto fundamentar fenomenológicamente el concepto de socioestética.

pacto de convivencia escolar. Así en esta reflexión se busca comprender la esencia de la socioestética en función del conocimiento, las intuiciones y percepciones que trae el noema en sus noesis, develando la genética en la constitución de ideas en la conciencia a través de un puente entre el mudo natural y el mundo de la vida.

Se parte de la reflexión como propiedad de la conciencia que distingue entre el darse el objeto en la conciencia y como la conciencia se refiere al objeto, esto hace del noema una percepción por una parte y por otra un recuerdo, esta reflexión desde la dimensión estética social como objeto de estudio nos lleva al observar las acciones que se dan sobre el mundo de la vida como intención transcendental que devela el ego en los significados que este tiene de mundo.

De modo que la reflexión sobre la aparición del noema en cuanto contenido objetivo del conocimiento como aparición en la conciencia desde la experiencia y el acto psíquico de pensar depende de la actitud del sujeto, experiencia con pretensión de validez que debe ser confirmada por el sujeto como fuente que transforma sus significados.

En este sentido confluyen el mundo como experiencia natural ahí delante que me hace frente como realidad espacial y temporal que tomo sin ninguna duda y el mundo de la vida o Lebenswelt como manera común de relacionarnos con el mundo, sus objetos, nuestros pensamientos y otredades.

En el orden de un mundo de la vida desde la dimensión de un mundo social el weltangschauung como experiencias de mundo se encuentran en la esfera del cuerpo, de la experiencia del otro como cuerpo vivido, genética del otro yo como experiencia mundana corpórea que da origen a sujetos concretos, estructura subjetiva que al objetivarse da origen a la propia subjetividad y a otredades.

Esta es la intención de la presente reflexión, que parte de una estética transcendental, pasando por el territorio del espacio como cuerpo (Körper y Lieb) para abordar genéticamente un puente entre el mundo natural y el lebenswelt como posibilidad de construcción de representaciones de mundo, un mundo intersubjetivo transcendental que constituye la idea de mundo para todos, de la cual solo tenemos luces y sombras sobre las que construimos nuestra humanidad.

PLANTEAMIENTO E IMPORTANCIA DEL PROBLEMA

Para desarrollar el concepto de socioestética en clave fenomenológica, es preciso partir de coordenadas comunes en esta construcción teórica, por una parte, la idea de la estética en dimensión transcendental, que lleva de una percepción primordial al campo de la intuición empírica que se desarrolla en el cuerpo (Körper). Sin embargo, al ser desarrollado en la esfera de lo social se atiende como Lieb o cuerpo vivido que en la quinta meditación cartesiana[2] hace parte de la relación que se da con el otro y como este encuentra cabida

2 Cartesianischen Meditationen, incluye su quinta meditación en 1945 (posterior a su primera publicación de 1931)

en la conciencia lugar en un fragmento de mundo en originaliät.

Mundo al que llegamos en actitud natural con constituciones significativas de la conciencia que anteceden nuestras experiencias y que tejen desde el Weltanshauung diferentes visiones de mundo que revelan la dación originaria del mundo de la vida como fenómeno histórico cotidiano, y es allí en donde la socioestética tiene cabida en la forma de percibir en la conciencia la idea de mundo.

Por tanto, se propone como problema resignificar la estética de lo transcendental hacia el escenario social en tránsito hacia la conciencia subjetiva del mundo de la vida, idealidad que traspasa lo material natural y lo transcendental formal desde la genética de los objetos en la conciencia que se dan en las representaciones de mundo.

Esta reflexión fenomenológica no es frecuentemente desarrollada y en caso de ser desarrollada como estética es comprendida desde la orilla obtusa de la imaginación, esta nueva dimensión de la estética en relación con la representación social de mundo que la intersubjetividad transcendental construye la idea de percepción de mundo y la intuición simbólica como experiencia social, en un tipo de conciencia que desarrolla la constitución de entidades intersubjetivas como idea colectiva de mundo.

DE LA ESTÉTICA TRANSCENDENTAL, LA CONCIENCIA DEL OBJETO EN EL ESPACIO

En primera instancia, es preciso reconocer la dimensión estética transcendental, como percepción primordial, parte de la idea de áisthesis (αίσθηση), estructura en la cual se genera la sensación, que tiene la capacidad de sentir más allá de la experiencia a raz de suelo al hombre, más allá de una experiencia natural empírica al involucrar la emoción, la proto-sensibilidad y la "actuación ético-social"[3].

Este acercamiento a la estética desde la dimensión transcendental no se ocupa de contenidos sensibles, se ocupa de la sensación como estructura subjetiva de la conciencia que como a priori primerísimo no depende de cada sujeto y que como acto de la conciencia se refiere al objeto en su noesis.

De forma que, la idealidad fenomenológica de la intuición empírica refiere el contenido propio de las sensaciones como subsuelo de la razón creativa y las impresiones que deja esto en los sentidos. Esto, abre la posibilidad fenomenológica de purificar la intuición sensible, que hace de la experiencia, algo particular y contingente que aparece en la comprensión como forma común a todos en intuición pura e interna.

Así, la experiencia de mundo en su espacio y su dación, se testifican en Husserl a partir de una orientación corpórea de la conciencia, como cuerpo físico "Körper" y cuerpo

---

un Husserl maduro que reflexiona en torno a la "constitución de una intersubjetividad" la cual complementa la obra de 1929-1931 que recoge escritos de sus conferencias ofrecidas en la Sorbona, corregidas y aumentadas bajo el título de "Meditaciones cartesianas"

3 Husserl, Edmund, Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución, traducción de Antonio Zirión Quijano, México: UNAM/FCE, 2005, p. 386.

vivido “Leib” con los cuales, la conciencia encuentra lugar en un fragmento del mundo[4].

Ese lugar denominado como espacio físico encuentra sus raíces en el “Körper”, un cuerpo de materia sensible, esclavo de sensaciones, mecánico y geométrico que pertenece a las cosas extensas cartesianas y del cual se tiene como áisthesis la recepción de estímulos, de cosas reales y posibles; es allí en donde la conciencia del tiempo obtiene la materia intencional de sus actos fundados en impresiones originarias. Actos susceptibles de descripciones estéticas, actos que no están dispuestos a describir los estratos históricos que constituyen la historia secreta de los fenómenos del mundo de la vida y se unen a la vivencia emotiva en doxáticas judicaciones afectivas y volitivas.

Para describir estos actos, Husserl alude a los llamados análisis genéticos[5], los cuales permiten a las capas interpretativas de los fenómenos funcionar como estratos ónticos históricos que la especie humana ha producido y reproducido a través de discursos científicos de imágenes del mundo, de cosmovisiones e idealizaciones.

Análisis genético que permite demostrar las significaciones que conforman la estructura interna de hábitos, prácticas, valoraciones y otras objetivaciones de una época determinada en un aquí y ahora, velaciones que pueden entrar en crisis cuando sus bases significativas más profundas ya no pueden responder a las preguntas que les lanza el mundo.

Esto nos lleva a comprender que las significaciones son las capas que rodean la interpretación del objeto. De suerte que una cosmovisión o Weltanschauung, puede ser destruida al ser puesta en *epojé* dejando intacto el *a priori* de la intencionalidad como modo originario de la relación entre la subjetividad y el mundo.

EL CUERPO VIVIDO QUE EXPERIMENTA LA IMAGEN DE OTREDAD

Por otra parte, el espacio vivo “Leib” es igualmente cuerpo, organismo mío vivido como corporalidad, es un único objeto el cual gobierno desde cada uno de los órganos, esto desplaza el horizonte del espacio a la percepción y la corporalidad. Allí la conciencia de este espacio se da como acto perceptivo y cómo este, se da en la realidad en correlatos construidos en la conciencia que se refieren al objeto como tal.

De manera que para develar la ubicación del cuerpo a la luz estética se parte de un “estar ahí” en actitud natural como dación; excedente aperseptivo que introduce en la estructura de la sensación un horizonte no percibido e inmanente a la percepción presente.

4 Los aportes del profesor Luis Flores Profesor en su artículo “Fenomenología de la espacialidad en el horizonte de la corporalidad” aclara la V Meditación Cartesiana, conceptos como “Körper” y “Leib”, como este último se da en la relación del yo y el otro yo como cuerpo vivido, el concepto se desprende de su lectura del texto de Husserl publicado en 1963 “Cartesubusche Meditationen und Pariser Vorträge, Haag: Martinus Nijhoff”.

5 En el artículo “de la fenomenología a la estética transcendental: originalidad y primordialidad en el mundo de la vida”, su autor, Ramsés Sánchez PH.D, realiza una reflexión sostiene que el mundo natural se relaciona con la estética transcendental como Eidos de experiencia que revela su ser en el mundo, en su estructura formal que hace posible pensar las condiciones de todo aparecer, la estética por otra parte describe al mundo preteórico de la vida en la naturaleza en variaciones eidéticas de la representación.

Esta estructura material, en donde cae y se cumple el objeto percibido como múltiples posibilidades relacionadas con el objeto, se enfrenta a la idealidad de la identidad del objeto en su dimensión eidética de mismidad y de posibilidades co-dadas del objeto percibido en el presente. Presencia que se relaciona con la ausencia en la corporalidad de la conciencia.

En consecuencia, esta objetivación del objeto en la conciencia no es pleno, al abordar un objeto se ocultan en la oscuridad otras partes de este, oscuridad co-presente en la ausencia, horizonte de posibilidades que se abren; y es en las ausencias del objeto, que se testifica lo que falta en la percepción, esto es, lo que constituye su infinita en su experiencia.

Ahora bien, establecer un puente de doble vía que correlacione la conciencia y el objeto desde el cuerpo pasa por los territorios de la intersubjetividad y la huella de mundo en lo que sería la posibilidad Socioestética. Constitución que, pensada a partir del enlace del ego con el objeto, puede adoptar un enlace cuasi solipsita, la cual nos hace buscar por fuera de la vía cartesiana y optar por una dirección que asuma la intersubjetividad previa a la constitución egoica de la conciencia.

Esta vía intersubjetiva se conforma de signos y significaciones que hacen de su proto-estructura, la revelación del momento original en proto-constitución intersubjetiva de los momentos primordiales que constituyen al otro yo. Otredades previas que constituyen el mundo antes de todo ego absolutamente evidente en originalität. Un mundo al cual llegamos naturalmente mediante constituciones significativas en la conciencia y que anteceden nuestras experiencias como a nosotros mismos pensándolas en primordialität.[6]

Es así como se plantea una estructura intencional que relata las captaciones de la conciencia de la realidad objetiva. Constitución que se centra en los objetos de la realidad, y es desde la subjetividad que se le otorga sentido al mundo en sus descripciones de experiencia que se recoge el conocimiento de estructuras universales y valiosas recogidas en socioestética como esa constitución de sentido.

Constitución que implica un otro yo y la construcción de sí mismo como cuerpo vivido "Leib" en la mundanización de cada monada en el tiempo-espacio y el arribo de otredades que hacen parte de la conformación de cosmovisiones y experiencias que reunidas en la idea de mundo que se entiende como "la suma total de los objetos de la experiencia posible y del conocimiento de experiencia posible, de los objetos que sobre la base de experiencias actuales son conocibles en el pensar teórico correcto" (Husserl 2013, p. 88).

Y es que desde una percepción primordial derivada de una estética transcendental como estructura apodíptica y universal de la experiencia mundana, que se extienden todas las daciones de experiencias de la realidad y posibilidades de sí mismo en las experiencias

6 Según el artículo ídem, del Doctor Ramsés Sánchez, Originalität y primortdialität son conceptos desarrollados por Husserl en la literatura de 1925, en "Zum Begriff der Originalität" que se encuentra incluido en el tomo XIV de Husserliana denominado Zur phänomenologie der Itersubjektivität, "*el título Originalität es puesto en relación con el de Primortialität. El segundo es indisociable de la experiencia perceptiva de la donación de un objeto (leibhafting) y su exposición deudora de la distinción analítica de lo original en la experiencia mundana y en la experiencia transcendental*". (p. 151)

egóicas que derriban las barreras que impone el “*solus ipse*”.

Esta ruptura del solipsismo que incorpora diferentes visiones del mundo reunidas en torno al “weltanschauung” revelan en la dación originaria del mundo de la vida como fenómeno histórico y cotidiano, que hacen de la idea de mundo estético algo más que una estética de la fantasía y plantea como posibilidad, una estética de orden social que incide en la idealidad que se da ente la dimensión objetiva y subjetiva de la conciencia.

En esta resignificación de la estética como intersubjetividad social o socioestética, plantea, por una parte, la conciencia objetiva que se desprende de la captación del objeto como impresión primordial “Urimpression”[7] y por otra su conciencia subjetiva, que se constituye como flujo de recuerdos frescos o primarios en términos de horizonte de tiempo.

Así, el mundo como horizonte es anterior al mundo de la vida y su estructura temporal de novedades teleológicas teóricas y de fracasos teóricos. mundo que se da en la prioridad de la correlación última de la conciencia. De manera tal que, por un lado, el mundo se presenta como un trascendental y por el otro se presenta como esa novedad que traspasa tanto lo material natural como lo trascendental formal.

LA IDEA DE MUNDO, UNA GENÉTICA DE REPRESENTACIÓN

Como posibilidad socioestética, el mundo natural “ahí para mi” al extender un puente hacia el mundo de la vida fija significaciones de lo experimentado, de lo autoevidente que se da en el mundo natural, al llevar esta intuición empírica de los sentidos a la conciencia median conceptos y objetivaciones que se dan genéticamente en subjetivaciones particulares como diferentes modos de interpretar y significar la realidad.

En esta dimensión, la Génesis de objetos en la conciencia se encuentra determinada por un sistema de remisiones y percepciones previas, que determinan el yo y las ideaciones subjetivas que se tienen del mundo. Daciones que la subjetividad incorpora desde experiencias sedimentadas en un pasado que modela el yo; un presente que construye de significados en intersubjetividad y el futuro que anticipa lo experimentado.

De forma que el mundo pre-dado es percibido como experiencia sensible y a través de esta se tiene conciencia de la realidad en el espacio y el tiempo, realidad en la cual los otros no son representaciones o meras cosas representadas como unidades sintéticas, la otredad en esta dimensión de mundo se vislumbra como alter-ego o un otro ego, como una experiencia unánime del otro.

Es decir, la experiencia mundana que hace el cuerpo es percibida de acuerdo con su naturaleza, como objeto, como persona, como idealidad, experiencia que es objetivada como subjetividad egoica del mundo natural que transita hacia una “Lebenswelt” y que

7 Dolores Conesa en su texto Urimpression husserliana y diacronía levinasiana: ¿continuidad o ruptura? Refiere el concepto en relación al libro de Husserl “fenomenología de la conciencia del tiempo interior” en términos de la filosofía del otro que como “representación conduce lo otro hasta la presencia, el tiempo a través de su diacronía establece una relación que no compromete la alteridad del otro”

constituye un acto individual, social y cultural que nuestra vida no puede sobrepasar.

Y es precisamente la actitud natural de los hombres que viven en la cotidianidad que el weltangschauung permite que se entiendan las cosas como aquellas que están ahí delante en sentido literal o figurado, por tanto, esta idea de mundo como totalidad de cosas vividas abren la posibilidad de sentido en el cómo conocemos esas cosas. Cosas que se dan en el tiempo presente, un aquí situado que se constituyen la realidad objetiva en construcción de significados.

Este horizonte de dación de una realidad construida y percibida como objeto cimenta una conciencia socioestética desde el sujeto, idea que por una parte reúne la experiencia sensible y por otra, la construcción intersubjetiva de la realidad en la cual se reconoce al otro como cuerpo vivido y experimentado como contrato social que valida axiológicamente la experiencia del otro

Encuentros intersubjetivos en que el otro está ahí para mí como experiencia trascendental de lo vivido, un otro en endopatía "einfühlung" que tiene como cofundamento una socioestética de naturaleza objetiva, condición que refiere a la manera de ser en el mundo y el "ahí" para todos como base de la construcción de la realidad social que parte del sentido común y la cotidianidad, base de los imaginarios sociales de representación y experiencia típica de mundo.

En esta dimensión, la idea de mundo en la conciencia del sujeto que objetiva formas de representación, dimensión en la que emerge una paradoja de la subjetividad humana, esto es siendo sujeto del mundo y simultáneamente objeto de una realidad situada.

Por tanto, esta forma de darse del sujeto en el mundo mediante sus actos por medio de representaciones de vivencias significativas se da como una unidad de objeto. Un mundo construido desde la conciencia que exige actos de aprehensión interpretativa "Auffassung"[8], vivencias y elaboraciones intersubjetivas de significados. Unidad en cada aspecto parcial y concreto de la objetivación socioestética para su significación ideal en vivencias sociales.

Así, la experiencia de mundo, sus representaciones y su validez en la conciencia se dan como intuición, esfera que en el sujeto se encuentra abierta a infinitas experiencias, tanto propias como ajenas, un orden finito de significaciones que modelan el pensamiento social y el sentido común, esto eleva del suelo natural a la intuición pura de significados intersubjetivos de mundo.

Y es en este sentido que se puede entender el pensamiento social como fenómeno que encarna significados simbólicos, en la dimensión de validez de la percepción estética como unidad intersubjetiva de construcción de representaciones sociales como objeto

8 Felipe Guerrero Cordero en su artículo " El Lugar De La Auffassung en el Seno de la disputa por la Esencia de la Fantasía: Elaboración Y Autocrítica De Husserl", aclara la noción de aprehensión [Auffassung] que aparece en las Investigaciones lógicas de Husserl, el concepto referencia los datos de la sensación como particulares y variables pero conservan una identidad de caja, la cual se constituye en característica esencial de todo acto que permite vivir los contenidos y aprenderlos, a esta conciencia se le denomina Apperzeption o Auffassung

estético transcendental.

De manera que las representaciones desde la estética social no solo construyen objetos culturales a modo de objetualismos sensualistas, sino que, en tanto reflexiones racionales, retornan a la vida vivida en su real modo de ser y estar en “lebenswelt”.

CONCLUSIÓN

La percepción primordial en áisthesis de la dimensión natural establece un vínculo intersubjetivo del conocimiento con la conciencia subjetiva, en un flujo de memorias para el mundo de la vida, esto hace posible el acontecer socioestético y la posibilidad de construir representaciones reconociendo en el otro yo y mi experiencia sensible una idea de mundo, consenso que valida todas las ideas de mundo y hace posible la construcción de múltiples mundos de la vida que se debaten entre acuerdos y disensos. Esto nos permite la movilizar el saber en infinitas representaciones de mundo.

Y es desde Husserl y su método Fenomenológico que es posible comprender la constitución de las representaciones en la conciencia; intuición de conciencia genética que abre la posibilidad de vivir múltiples posibilidades de mundo en clave intersubjetiva transcendental, una experiencia social que determina la noética en su forma de constitución estética de la idea de mundo social, de un mundo vivido y compartido.

Esto en el escenario de las lecturas de convivencia escolar permite la cohabitación de múltiples mundos que tienen una axiología común en weltangschauung, dimensión praxeológica que transita entre el mundo naturalizado y un mundo de la vida construido en torno a un modelo de ciudadanía intersubjetiva, civilidad que propicia el encuentro de representaciones de mundo que en la escuela se encuentra sedimentada desde la institucionalidad y la cotidianidad de subjetividades.

La propuesta de una mirada socioestética propone un otro que se construye desde “nuestra” experiencia cristalizada en el pacto de convivencia, representación que objetiva la intersubjetividad escolar de experiencia social, resultado de dar y recibir sentido al otro, un otro considerado como igual en cuanto ego transcendental, experiencia que tiene en la vida mancomunada el mundo como “objetivo” que se representa en condiciones idénticas para todos.

Finalmente es en la hermenéutica socioestética del pacto de convivencia en donde la pragmática de las incertidumbres se despliega y hace de una interpretación fenomenológica de la representación del pacto de convivencia el desarrollo como encuentros y desencuentros de experiencias de mundo en el territorio del aula y horizontalidad de una ciudadanía que se da en el ejercicio de la comunidad educativa.

REFERENCIAS

CONESA Dolores. (2010), Urimpression Husserliana y diacronía levinasiana: ¿continuidad o ruptura?, Dans Revue philosophique de la France et de l'étranger 2010/4 (Tome 135), pages 435 à 454, disponible en

https://www.researchgate.net/publication/261937715_Urimpression_husserliana_y_diacronia_levinasiana_continuidad_o_ruptura

FLORES Luis. (2003), Fenomenología de la espacialidad en el horizonte de la corporalidad, Revista Teología y Vida, Vol. XLIV (2003), pp. 265-269, http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492003000200011. disponible en https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/5709/000370648.pdf?sequence=1&isAllowed=y

HUSSERL Edmund. (1992), Invitación a la fenomenología. Paidós Barcelona

____ (1996), Meditaciones cartesianas Fondo económico de la cultura, México

____ (2006), Investigaciones Lógicas, Editorial Alianza. Madrid, España

____ (2013), Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Fondo de Cultura Económica, México

GUERRERO Felipe. (2020), El lugar de la Auffassung en el seno de la disputa por la esencia de la fantasía: elaboración y autocrítica de Husserl Resonancias. Revista de Filosofía 7 2019 páginas 15-25 DOI 10.5354/0719-790X.2019.56217, disponible en: https://resonancias.uchile.cl/index.php/RSN/article/view/56217

SÁNCHEZ Ramsés. (2016), De la fenomenología trascendental a la estética trascendental: originalidad y primordialidad en el mundo de la vida, Revista de Filosofía Open Insight, vol. VII, núm. 11, enero-junio, 2016, pp. 139-163 Centro de Investigación Social Avanzada Querétaro, México disponible en http://openinsight.com.mx/index.php/open/article/view/164/153

CAPÍTULO 7

CONVERSA COM A NATUREZA ATRAVÉS DE EXPERIÊNCIAS FOTOGRÁFICAS COM OS CORANTES DAS PLANTAS

Data de aceite: 01/06/2022
Data de submissão: 20/04/2022

Daniela Corrêa da Silva Pinheiro
Universidade da Beira Interior/ UBI
Covilhã/ Beira Baixa – Portugal
http://lattes.cnpq.br/1354543597423500

RESUMO: Este artigo apresenta os resultados parciais da pesquisa em desenvolvimento no doutorado em Media Artes, da Universidade da Beira do Interior, em Portugal. Nesta pesquisa, interessa-me abrir espaço para outros diálogos com a fotografia, expandindo o registro documental inicial da imagem em busca de uma poética visual, por meio da experimentação através dos processos artesanais de fotografia chamados *anthotype* e *chlorophyll print*. Trabalhar com esses processos possibilita um outro tempo com a imagem fotográfica, no contato direto pelas mãos nos materiais, proporcionando uma velocidade mais lenta na produção das imagens em coexistência com a natureza. A pesquisa que é teórica, prática e experimental já começa a apresentar resultados por meio do ensaio fotográfico *Conversa com a Natureza I,* que será apresentado neste artigo.
PALAVRAS-CHAVE: Fotografia. *Anthotype***.** *Chlorophyll Print*. Tempo. Processo de criação.

CONVERSATION WITH NATURE THROUGH PHOTOGRAPHIC EXPERIENCES WITH PLANT DYES

ABSTRACT: This article presents the partial results of the research in development of Doctorate in Media Arts, of University of Beira do Interior, in Portugal. My interest in the researchs to open space for other dialogues with photography, expanding the initial documentary aspect of the image as recorded in search of a visual poetic through experimentation with the historical photographic process called anthotype and chlorophyll print. This proceses allow another time with the photographed image, having direct hand contact with the materials, providing a slower speed in the production of the images in coexistence with nature. The research, which is theoretical, practical and experimental, begins to present results through the photo essay Conversas com a Natureza I, that will be presented in this article.
KEYWORDS: Photography. Anthotype. Chlorophyll Print. Time. Process of creation.

1 I INTRODUÇÃO

A relação homem versus natureza[1], hoje em dia, é marcada pelo domínio do primeiro sobre o segundo. O modelo da sociedade atual, influenciado pelo conceito moderno de natureza, forneceu uma visão dicotômica entre o homem e a natureza, afetando, atualmente, a maneira como encaramos as questões humanas, de

1 NATUREZA é um desses substantivos que têm um uso vasto e variado. Talvez o emprego mais popular seja o do seu sentido mais estrito, para se referir ao conjunto de seres vivos não humanos (SCARANO, 2019, p. 15).

outras espécies e as do meio ambiente. Com a modernidade, são separados o humano do não humano, o natural do cultural e a poesia da ciência. A partir daí, a natureza vem sendo tratada como bem de consumo, acumulação e concentração de capital, fazendo com que a ação do homem sobre o meio ambiente se torne cada vez mais insustentável e destrutiva. Estamos em uma era geológica, que é chamada por muitos autores de Antropoceno: "(...) a primeira na qual o impacto de uma espécie – o ser humano – é grande a ponto de alterar sensivelmente indicadores médios referentes aos sistemas naturais da Terra" (SCARANO, 2019, p. 1 6).

A tentativa de superação do paradigma da dicotomia natureza *versus* humano há muito vem sendo discutida por diversos autores de múltiplas áreas do conhecimento. Scarano (2019) trata do conceito de Gaia, desenvolvido nos anos 1960 pelo cientista James Lovelock, sob diversas óticas, abordando fauna, flora, ser humano e leis naturais que compõem um supra organismo, um ser único. Além disso, o autor discorre sobre como a visão dicotômica levou à crise ambiental. Coccia (2013) propõe uma inversão do pensamento, uma metafísica da mistura, e nos convida a estudar as plantas para que isso nos torne mais sensíveis à ideia de interconexão de tudo com todos os seres.

Já Ailton Krenak (2020), líder indígena, acredita que a terra é um organismo vivo e que, se a humanidade continuar no ritmo predatório em que vive, entrará na lista de espécies em extinção. Em "Ideias para Adiar o Fim do Mundo" (2020b), propõe-se uma nova forma de consumo e de existência, guiada por uma visão cósmica do mundo, mais próxima da natureza e menos sedenta por dinheiro, poder e domínio. No livro "A vida não é útil" (2020a), destaca-se a ideia da profunda desconexão do ser humano com o organismo Terra, provocando reflexões sobre a centralidade da espécie humana e a forma como estamos nos relacionando com o planeta.

O trabalho fotográfico "Conversas com a Natureza I" (2020), que é apresentado neste artigo e que faz parte da pesquisa de doutorado em Media Artes, da Universidade da Beira do Interior em Portugal, vai ao encontro desses pensadores. O processo de criação da pesquisa experimenta a conexão com ideias de uma filosofia que nos redescobre, nos aceita e nos celebra como parte da natureza. As imagens fotográficas são produzidas por meio dos processos de *anthotype e chlorophyll print*, utilizando os corantes das plantas para a formação da imagem. As imagens fotográficas desse trabalho se conectam a práticas ancestrais realizadas por nossos antepassados, e se correlacionam a uma memória coletiva e afetiva, sugerindo um diálogo com diferentes cosmovisões, filosofias ancestrais e saberes, para que, juntos, possam trazer novos modos de existência, e de relação com a natureza:

> Isso que chamamos de natureza deveria ser a interação do nosso corpo com o entorno, em que a gente soubesse de onde vem e o que comemos, para onde vai o ar que expiramos. Para além de "eu sou a natureza", a consciência de estar vivo deveria nos atravessar de modo que fossemos capazes de sentir que o rio, a floresta, o vento, as nuvens são nosso espelho na vida. (KRENAK,

2020a, p. 99 -100).

O ensaio fotográfico "Conversa com a Natureza I" (2020) propõe um abrandamento do ritmo da respiração e dos gestos por meio da exploração da materialidade da fotografia e da componente somática das plantas, as quais apresentam um metabolismo próprio, um ritmo lento e paciente. A investigação feita a partir dos corantes das plantas, para a elaboração de imagens efêmeras, é o fio condutor dessa pesquisa. Diante do procedimento que parte de processos artesanais de fotografia como o *anthotype e o* chlorophyll *print,* é possível perceber que a fotografia é um campo expandido experimental, capaz de produzir novos discursos visuais através de sua materialidade específica.

Em "Conversas com a natureza I" (2020), interessa-me abrir espaços para outros diálogos com a fotografia, uma vez que "[...] entendida como campo, ela transforma simultaneamente a si mesma e o território expandido da arte" (MELO, 2013, p. 362). Daí a importância de trabalhar com o conceito de fotografia expandida ou fotografia experimental, contaminada, manipulada, criativa, híbrida, precária, entre outras tantas denominações, enfatizando a importância do processo de criação. Na fotografia expandida, o processo criativo está para além do momento do clique fotográfico. Com isso, todas as imagens produzidas estão sujeitas a sofrerem transformações antes, durante e depois de sua revelação (FERNANDES JUNIOR, 2006).

Na fotografia expandida, as possibilidades de intervenções em todo o processo criativo fotográfico são inúmeras. Nas imagens fotográficas presentes no trabalho "Conversa com a natureza I*"* (2020) é possível perceber esse modo de proceder, no qual se busca criar outras conversas com a fotografia, com o propósito de romper com os paradigmas em torno da imagem fotográfica tradicional concebida como algo fixo e estático, fazendo emergirem novas imagens visuais fotográficas, por meio do contato com a materialidade, as intervenções e as experimentações com o processo alternativo da fotografia, como *anthotype e o* chlorophyll *print*.

2 I O PROCESSO CRIATIVO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA E SUA RELAÇÃO COM OS CORANTES DAS PLANTAS

O *anthotype ou* antotipia[2] tem como característica o registro de imagens a partir de corantes vegetais, utilizando o sumo de flores, plantas, raízes ou de frutos como emulsão fotossensível, que se alteram e se apagam com o sol e o passar do tempo. Este processo fotográfico histórico foi apresentado cientificamente, pela primeira vez, no século XIX (década de 40), na Inglaterra, por Sir John Herschel e, logo depois, por Mary Somerville (FABBRI, 2012). Das experiências de Herschel e de Somerville sobre a emulsão das plantas,

2 Tradução do termo cunhado por Herschel – o termo grego ánthos designa "flor", e o termo grego tipus significa "cunho", "molde", "sinal". A literatura atual apresenta diferentes nomenclaturas para essa técnica: *Anthotype*, Antotipia e *Phototypes.* Neste artigo opta-se por utilizar o termo *anthotype*, pois é utilizado com mais ocorrência nas pesquisas acadêmicas brasileiras e de língua inglesa.

é percebido que a ação dos raios solares provoca o esmaecer das cores, resultando em uma imagem de contrastes sutis e efêmera quando exposta à luz, depois de revelada.

Já o processo com o *chlorophyll print* diz respeito a fotografias feitas diretamente sobre a superfície da folha, usando imagens positivas fotográficas. A imagem fotográfica na planta é obtida através do processo da fotossíntese. Ao procurar bibliografias sobre essa técnica, ainda se encontram poucas informações. Pode-se dizer que o processo é uma variação da técnica *anthotype*, mas não um sinônimo. Segundo Christopher James (2015), é através dos estudos científicos sobre fotossíntese de Jean Senebrer (1742 – 1809) que se tem consciência pública dos resultados: "Senebrer demonstrou que era a luz do sol, não o calor, o fator necessário para a fotossíntese ocorrer" (JAMES, 2015, p. 58).

O começo do trabalho criativo em "Conversa com a Natureza I" (2020) parte das imagens digitais fotografadas por mim. Logo depois, essas imagens são trabalhadas no programa de edição de fotografia e transformadas em positivo p/b. É com esta matriz digital que se inicia-se o processo de impressão com o *anthotype* e com o *chlorophyll print.* Todas as imagens da série se conectam por plantas colhidas de minha horta. Assim escolho trabalhar com emulsões vegetais que fazem parte do ambiente em que vivo, colhidas e extraídas das plantas que cuido, sendo algumas delas: urucum, amora, couve, sálvia, jambolão, manjerona e tomilho. Diante dessa relação com as plantas se torna visível outra lógica de projetar o mundo, na qual não se está só interessado em representar, mas também em se relacionar com os espaços naturais, cuja prática parte da vontade essencial de coexistir, suscitando novos discursos no fazer artístico.

Fotografar e experimentar, junto à natureza, a partir do processo artesanal de fotografia, através dos corantes naturais, e da luz solar para a impressão da imagem, envolve um diálogo e um mergulho na espacialidade e na temporalidade desta. A colheita das plantas, a extração e a preparação dos corantes vegetais, são ações que nos aproximam do reino vegetal, da flora: "Identificar a natureza e o cosmo significa, antes de mais, fazer da natureza, não um princípio separado, mas aquilo que se exprime em tudo o que é" (COCCIA, 2013, p. 35).

O processo criativo com o *anthotype* e o chlorophyll *print* permite a participação do autor em todas as etapas de criação, fazendo o artista entrar em outro tempo com a imagem fotográfica. Assim, o processo criativo com essas técnicas alternativas de criação fotográfica resulta em uma linguagem visual que o fotógrafo produz "de acordo com suas próprias regras, cria novos seres, gera experiências visuais, constrói" (MONFORTE, 1997, p. 12). Segundo Rouillé (2009), a intervenção direta da mão do fotógrafo na matéria e o retorno às práticas artesanais de fotografia são vistos pelo fotógrafo como um respiro frente a uma profissão submetida às duras leis do mercado, da rentabilidade e do lucro.

De outra parte, Flusser (2002) defende que o criador é aquele que penetra e compreende a finalidade do aparelho, que experimenta com as regras já estabelecidas e que inventa o seu processo e não cumpre um programa. Uma forma de ultrapassar o

programa é introduzindo novos materiais, novas linguagens e novos procedimentos na produção fotográfica, e é isso que é explorado no processo criativo de “Conversas com a natureza I” (2020).



Figura 1. Conversa com a natureza I, 2020. *Anthotype* com amora. Foto: Daniela Pinheiro.

Diferentemente do processo fotográfico analógico tradicional, em que os negativos são colocados em ampliadores, onde são projetados sobre papel fotossensível, no processo criativo com *anthotype* e chlorophyll *print* não é possível fazer dessa forma, já que a emulsão através dos corantes das plantas é muito lenta e a luz necessária para a exposição é a solar. O tempo da exposição ao sol depende das estações do ano. Enquanto, no inverno, a imagem pode demorar dez dias a uma semana para se formar pelos raios de sol, no verão esse tempo pode reduzir para três dias, ou menos, às vezes, até horas. O sol muda a todo o instante, fazendo o corpo se deslocar segundo a direção dos raios solares. É preciso observar a incidência da luz, pois a imagem precisa estar direcionada a ela. O

corpo caminha, transita, junto com a imagem. Em alguns momentos do dia, a fotografia precisa estar no chão, em outras, em cima de algo.



Figura 2. Conversa com a natureza I, 2020. *Anthotype* com o urucum. Foto: Daniela Pinheiro.

Para saber o tempo exato de exposição da imagem aos raios de luz, tem-se como metodologia, para essa fase, a sistematização de dados técnicos nas fichas catalográficas, nas quais são detalhados os procedimentos envolvidos no processo, como colheita, diluentes, camadas, aplicação, estação, mês, local, papel, tempo de exposição ao sol e algumas outras observações relevantes. Cada corante vegetal tem um tempo próprio de exposição ao sol. Além disso, também há fatores como papel, camadas dos pigmentos, estação do ano, diluentes, que influenciam no tempo da formação da imagem.

No processo com o *anthotype,* depois de escolhidos os corantes vegetais, estes devem ser macerados com o uso de um almofariz e com adição de álcool ou água. Inicia-se, nessa etapa, a preparação da emulsão. Logo depois, é preciso filtrar as emulsões vegetais e passar por um coador para retirar as impurezas. A partir dai, o corante das plantas já está pronto para o uso. Abre-se uma conexão com um outro tempo, um diálogo com as

ferramentas e com os materiais; um tempo de desaceleração dos gestos, possibilitando afetar-se com a mutação da matéria.

3 I AS IMAGENS EXPOSTAS À PASSAGEM DO TEMPO EM "CONVERSA COM A NATUREZA I"

A imagem que abre "Conversa com a Natureza I" (2020) é realizada pelo processo de *chlorophyll print*. Quem está na folha de couve é Dona Francisquinha - indígena da etnia Arara Shawãdawa, do Vale do Juruá, no Acre - fotografada por mim, em 2019. O processo para essa imagem foi pensando com a proposta de levantar questões sobre o apagamento dessa cultura ancestral que está sumindo na atual conjuntura do Brasil. Segundo Krenak (2020a), a proposta de desacelerar nosso uso de recursos naturais pode sugerir a ideia de adiar o fim deste mundo; para ele, em alguns lugares, esse fim já aconteceu - ontem, hoje cedo e vai acontecer depois de amanhã:

> Nós estamos, devagarinho, desaparecendo com os mundos que nossos ancestrais cultivaram sem todo esse aparato que hoje consideramos indispensável. Os povos que vivem dentro da floresta sentem isso na pele: veem sumir a mata, a abelha, o colibri, as formigas, a flora; veem o ciclo das árvores mudar. (KRENAK, 2020a, p. 98-99).

Todas as imagens de "Conversa com a Natureza I" (2020) sugerem pensar sobre a metafísica da mistura, ao trazerem os ciclos da matéria em transmutação, já que essas imagens se apagam com o tempo. Aqui, temos uma maneira reversa de pensar, já que um dos maiores paradigmas da fotografia é fixar o tempo. Interessa-me, portanto, o próprio movimento vivo que atua nas múltiplas temporalidades inscritas e coexistentes das imagens, considerando a impermanência viva, o impulso da criação.

Da exploração do potencial dessa passagem de transformação da matéria viva, resulta a exploração de um tempo particular passível de nos fazer refletir tanto os ciclos de vida e morte da natureza como, também, a transitoriedade do processo de criação: "O tempo é, por sua vez, o grande sintetizador do processo criativo que se manifesta como uma lenta superposição de camadas" (SALLES, 2011, p. 40).

A imagem fotográfica em "Conversa com a natureza I" vai se modificando com o tempo. Da primeira imagem para a segunda imagem de Dona Francisquinha, passaram-se seis meses, e é possível perceber a transmutação da imagem. Coexistimos com a duração em consonância com as coisas que nos rodeiam. A duração, para Bergson (2006), é o que há de mais íntimo em cada coisa, e é preciso conceber o mundo a partir da coexistência de diferentes durações. Para o autor, o ser é alteração e mudança, nada é fixo e inalterado. Para "Conversas com a natureza I" (2020) também: a própria vida é a duração se diferenciando.



Figura 3. Conversa com a natureza I, 2020. *Chlorophyll Print* com fotografia da indígena Dona Francisquinha, da etnia Arara Shawãdawa. De uma imagem para outra, seis meses se passaram. Foto: Daniela Pinheiro.

4 I CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, a imersão e a troca com formas de vida não humanas são parte importante do processo artístico, que envolve diferentes disciplinas entre arte, ciência e ecologia, na tentativa de criar diferentes formas de existir e de interagir com o ambiente natural, por meio do fazer artístico fotográfico.

Uma particularidade dos processos alternativos de fotografia apresentados neste artigo, é que a emulsão fotossensível se dá através dos corantes da natureza. Essa característica se difere da química e da alta toxidade comumente usadas em outros processos fotográficos descobertos também no século XIX e ressignificados na contemporaneidade, como no *dusting on*, daguerreótipo, van dayke, calótipo, papel salgado, entre outros, e até mesmo no cianótipo, que mesmo sendo menos tóxico que os demais processos, se utiliza dos sais de ferro.

Essas particularidades dos processos *anthotype e* chlorophyll *print* os tornam importantes nos dias de hoje e no ensino acadêmico que fomenta a aprendizagem do fazer fotográfico em consonância com a natureza. Além disso, ressalto a importância deste estudo para a percepção de diferentes maneiras de trabalhar as relações entre os elementos de uma imagem fotográfica, com principal enfoque para o processo de criação, e para a reunião de fragmentos diversos para se criar uma imagem com o propósito de romper com uma fotografia que supervaloriza a captura da imagem.

Da exploração do potencial deste conjunto de recursos e meios, no trabalho fotográfico “Conversa com a natureza I” (2020), resulta a exploração de um tempo particular e circular, passível de nos fazer refletir sobre a transitoriedade nos processos artísticos e nos ciclos de vida e morte da natureza, com procedimentos que provocam, exploram e beneficiam as múltiplas temporalidades inscritas e coexistentes na imagem. Dessa forma, não se trata somente de produzir fotografia, mas também de integrar diversas áreas que potencializam umas as outras, alcançando aberturas e dilatações, ampliando, assim o espaço de experimentações poéticas fotográficas.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

COCCIA, Emanuele. **A vida das Plantas:** uma metafísica da mistura.Lisboa: Editora Payot e Rivages, 2013.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Processos de Criação na Fotografia**: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. FACOM**,** São Paulo, FAAP, n. 16, p. 10-19, 2. Semestre 2006.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Trad. do autor. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2002.

JAMES, Christopher. **The book of alternative photographic processes**. 3 ed. Boston: Editora Cengage Learning, 2015.

FABBRI, Malin. **Anthotypes:** explore the darkroom in your garden and make photographs using plants. Stockholm: Alternativephotography.com, 2012.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. 1ed. São Paulo. Editora Companhia das Letras, 2020a.

____________. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2ed. São Paulo. Editora Companhia das Letras, 2020b.

MELO, Janaina. **Uma pequena história da fotografia contada em algumas tomadas**. In: DIEGUES, Isabel; ORTEGA, Eduardo (Orgs.). Fotografia na arte brasileira do século XXI. Trad. Alberto Dwek, Carolina Alfaro de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Cobogo, 2013.

MONFORTE, Luiz Guimarães. **Fotografia Pensante**. São Paulo: Editora Senac, 1997.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Trad. Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. ver. e ampl. São Paulo:Editora Intermeios, 2011.

SCARANO, Fabio Rubio. **Regenerantes de Gaia.** Rio de Janeiro: Editora Dantes, 2019.

CAPÍTULO 8

O PATRIMÔNIO DUPLAMENTE ESQUECIDO: DOS EFEITOS DA PANDEMIA DA COVID- 19 SOBRE EDIFICAÇÃO DE CARÁTER HISTÓRICO EM FORTALEZA-CE

Data de aceite: 01/06/2022

Jamile Parnaíba Silva
Graduanda em Arquitetura e Urbanismo; Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Adriana Guimarães Duarte
Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

RESUMO: Esta pesquisa possui como propósito a discussão acerca dos bens imóveis de caráter histórico não tutelados pelo poder público e, por isso, em algumas situações, negligenciados quanto à sua salvaguarda, estando suscetíveis ao esquecimento e à descaracterização. O termo “duplamente” se refere, primeiro, ao fato dessas edificações de caráter histórico não protegidas legislativamente já serem esquecidas em seu cotidiano, estando vulneráveis à interferências danosas e, em segundo, pelo fato da pandemia da Covid-19 ter acentuado a dinâmica de abandono, gerada pelas desapropriações de comércios, bares e restaurantes que foram fechados, por conta das restrições, e privados das atividades que pontuavam a dinâmica social por conta dos efeitos dos *lockdowns* do momento. Como forma de embasar e exemplificar a argumentação, foi escolhida uma edificação situada na antiga zona portuária do estado do Ceará, município de Fortaleza que, em outros tempos, funcionou como armazém de exportação pertencente ao grande empreendedor Delmiro Gouveia e que, ao longo dos anos, comportou diversos usos, modificando sua ambiência interna e comprometendo a sua estrutura. A motivação para a reflexão sobre os efeitos da pandemia da Covid-19 sobre o patrimônio cultural em Fortaleza-CE se deu a partir da escolha da referida edificação como objeto de pesquisa do Trabalho Final de Graduação (TFG) do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas, visando uma análise sobre os danos acentuados devido às restrições impostas pelo período pandêmico, que além da proibição do funcionamento e da consequente falta de manutenção dos imóveis, também paralisou as ações de fiscalização dos bens.

PALAVRAS-CHAVE: Preservação, Pandemia, Patrimônio Cultural, Legislação.

ABSTRACT: The purpose of this research is to discuss the historical character of buildings that are not protected by the government and, therefore, in some situations, neglected in terms of their safeguarding, being susceptible to oblivion and mischaracterization. The term “double” refers, first, to the fact that these historical buildings that are not legally protected are already forgotten in their daily lives, being vulnerable to harmful interference, and, second, to the fact that the Covid-19 pandemic has accentuated the dynamic of abandonment, generated by the expropriation of businesses, bars and restaurants that were closed, due to restrictions, and deprived of the activities that punctuated the social dynamics due to the effects of the lockdowns of the moment. As a way of supporting and exemplifying the argument, a building located in the former port area of the state of Ceará, in the municipality of Fortaleza, was chosen. , had different uses,

modifying its internal ambience and compromising its structure. The motivation for reflecting on the effects of the Covid-19 pandemic on cultural heritage in Fortaleza-CE came from the choice of the aforementioned building as a research object of the Final Graduation Paper (TFG) of the Architecture and Urbanism course at Federal University of Alagoas, aiming an analysis of the accentuated damages due to the restrictions imposed by the pandemic period, which in addition to the prohibition of operation and the consequent lack of maintenance of the properties, also paralyzed the actions to inspect the assets.
KEYWORDS: Preservation, Pandemic, Cultural Heritage, Legislation.

1 | INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por finalidade relatar duas formas de esquecimento do patrimônio cultural edificado. Em primeiro lugar, se referir àquelas edificações que já eram negligenciadas, seja pelo poder público, seja pelos seus proprietários, uma vez que não recebia os devidos cuidados preventivos para o seu perpasse ao longo do tempo. Em segundo lugar, apontar a pandemia da Covid-19 como um intensificador desse descaso, já que com os longos períodos de reclusão social, muitas das edificações que não gozavam de proteção, mas possuíam um uso, ficaram fechadas, suscetíveis ao abandono, saques e demolições.

Para personificar a discussão deste artigo será analisada, como objeto de estudo, uma edificação construída no final do século 19, localizada na Rua Dragão do Mar, 218, no bairro Praia de Iracema, antes chamado de Prainha, no município de Fortaleza, estado do Ceará. O sobrado que serviu como armazém de exportação e possuiu diversos proprietários guarda, ainda hoje, a sua fachada com traços neoclássicos, atendendo à produção eclética do período, conforme explicita a Figura 01. Dessa forma, o objetivo desta pesquisa é a reflexão acerca dos efeitos da pandemia do novo Coronavírus e do reflexo na apropriação dessa edificação que, certamente, se assemelha a tantos outros casos espalhados pelos sítios históricos brasileiros.

Metodologicamente, o aprofundamento no estudo do tema se deu por meio de revisão bibliográfica em instituições de pesquisa, como o acervo da Biblioteca Estadual do Ceará e a Revista do Instituto do Ceará, procurando aprofundar o entendimento sobre a formação do contexto urbano onde o objeto de estudo está situado, visitas em campo e levantamento cadastral da edificação estudada, bem como a investigação de notícias recentes em jornais e mídias sociais. Para um contorno teórico que permitisse analisar os efeitos das intervenções em edificações de interesse cultural, buscou-se compreender as teorias contemporâneas da restauração. Pretendeu-se, ainda, refletir sobre os impactos das restrições impostas pela Covid-19 para o avanço da degradação do patrimônio cultural.

Ressalta-se que o contexto urbano em discussão já vinha passando por um processo de degradação e esvaziamento, ou seja, não se cogita apontar a pandemia como o motivo para a desvalorização patrimonial, mas, sim, como uma intensificadora dessa questão.



Figura 01: Fachada da edificação com características neoclássicas preservadas, apesar da passagem do tempo.

Fonte: Tiago Cordeiro e acervo pessoal, adaptado pelas autoras (2021).

2 | RUA DRAGÃO DO MAR, 218

A edificação, tipologicamente, constitui-se em um sobrado, possuindo, conforme nota-se na fachada, dois pavimentos com pés-direitos elevados, o que facilitava a circulação de vento e favorecia a guarda de matérias-primas, gêneros, artigos manufaturados entre outros produtos a serem comercializados. O térreo, com um grande vão central, provavelmente para a entrada de veículos e descarga de mercadorias, e um pavimento superior, possivelmente a moradia do proprietário, como ocorria na maioria das áreas portuárias. Ademais, possui elementos de adorno em sua fachada, que demonstram ser propriedade de uma família abastada, como uma balaustrada central, frisos em baixo relevo, pseudocolunas verticais e um entablamento na parte superior que, supostamente, continha o ano de construção da edificação, como muitas no entorno possuem, mas que foi perdido nas reformas ao longo dos anos.

Infelizmente, no Brasil, detém-se, muitas vezes, o paupérrimo hábito de não se registrar aspectos históricos ocorridos no território nacional ou, ainda, só se guardar a memória de grande nomes, suntuosas edificações e pomposos feitos, negligenciando, dessa maneira, a formação de contextos urbanos que abrigaram centenas de pessoas com um cotidiano em comum e residências que não pertenceram aos grandes líderes, mas que tiveram notória importância para o desenvolvimento do território, abrigando comércios, residências, serviços, como também hábitos, costumes, tradições, jeitos de trabalhar, de morar e de viver.

A edificação aqui explorada, situa-se na Rua Dragão do Mar (antiga Rua da

Alfândega), número 218, e foi erguida nos primórdios da formação do bairro Prainha, antiga e primeira zona portuária da cidade de Fortaleza, Ceará. O contexto nessa região à época era de intensa atividade exportadora, comportando muitos armazéns, escritórios e seções de exportação, tornando o dia-a-dia do local bastante movimentado. Por falta de levantamentos e registros, a história dessa edificação foi recuperada por meio de exaustiva pesquisa, valendo-se de anúncios, reclames e relatos pessoais catalogados em livros e documentos. Destarte, a edificação comportou, em um primeiro momento a filial da firma IONA e CIA do então empresário Delmiro Gouveia, residente em Alagoas. Segundo a edição de 1986 da revista do Instituto do Ceará:

> Do lado leste deste prédio havia um armazém de peles e couros da IONA e CIA, empresa do industrial pioneiro Delmiro Gouveia, cujo gerente era o futuro capitalista José Magalhães Porto, que viria a ser tesoureiro da Liga Eleitoral Católica (LEC), pai do médico José Porto Filho (Zebinha) e avô de Dona Miriam Fontenele Porto, esposa do governador Luiz de Gonzaga Fonseca Mota. Atualmente (1983) é um sobrado desocupado e a alugar e tem o n º 218 da rua Dragão do Mar (ADERALDO, 1986, p. 95).

Logo, considerando que a IONA e CIA existiu durante os anos 1904 e 1917, coincidindo com a formação do bairro da Prainha (atual Praia de Iracema) esse registro, provavelmente, tipifica o primeiro uso da edificação. Em anúncios posteriores, datados de 1927 em diante, o mesmo endereço aparece sob a propriedade da firma J. Lopes e Cia, pertencente aos sócios Jesuíno Lopes de Maria e João Batista Lopes. No local, ficava a seção de exportação da firma, de onde eram comercializados algodão, couros, peles, cera de carnaúba e etc., comportando também uma prensa, chamada Prensa Usina Progresso, responsável pelo beneficiamento do algodão a ser exportado. Naquela época, existiam aproximadamente 11 prensas em funcionamento, e para cada uma delas, havia um fiscal do Serviço Oficial que assistia ao serviço de prensagem.

Segundo reclames de jornais, os tipos de serviços de maior presença nesse bairro eram exportadores comerciantes, alguns estrangeiros, que fixaram seus empreendimentos próximos ao porto. A título de ilustração, no Álbum de Fortaleza de 1931 consta que o empreendedor Domingos Gomes e Filhos possuía um armazém na Rua Dragão do Mar, 39, onde comercializava peles de animais, cera de carnaúba, caroço de algodão e semente de mamona. Essa tipologia de edificação merece devida atenção, pois caracterizou a malha urbana de Fortaleza nos primórdios do seu surgimento, refletindo uma atividade que embasou o contexto histórico, político, arquitetônico e econômico cearense, contribuindo para o entendimento urbano da cidade de Fortaleza que presenciou suas primeiras vias convergindo para o antigo porto, de onde se tinha o acesso à estação ferroviária que escoava os produtos para o interior do estado e os primeiros lotes urbanos. Dessa forma, preservar essa tipologia, ainda que através da produção escrita, é resgatar a memória de origem desse lugar, além disso, é pertinente referenciá-lo enquanto “lugar de memória”, segundo conceito desenvolvido pelo historiador Pierre Nora (1993, p. 21), como parte da

“[...] rede articulada [...] uma organização inconsciente da memória coletiva que nos cabe tornar consciente de si mesma”.

Retomando a linha cronológica da edificação em questão, em um levantamento realizado por Sabrina Fontenelle Costa (2003, p. 124) para a sua dissertação, pode-se constatar que no ano de 2003 a edificação encontrava- se fechada. Em 2007, comportou um restaurante, projeto que modificou o antigo armazém de exportação, transformando-o em um espaço de gastronomia e música, *La Taverne de La Musique*. Já entre os anos 2011 e 2020, funcionou uma boate voltada para o público LGBTQIA+, entretanto, com o advento da pandemia da COVID-19, as atividades foram encerradas no local, deixando-o sem utilização. Soma-se, ainda, o problema enfrentado pela região que é o esvaziamento do local durante o dia, tornando os transeuntes suscetíveis à violência urbana:

> Diretamente relacionada à utilização destes imóveis para fins comerciais está o problema do uso quase que exclusivamente noturno. A área de entorno do Dragão apresenta fluxo intenso de pessoas no período de final de tarde até a madrugada. Durante os períodos do dia, a área encontra-se subutilizada, embora alguns galpões ainda funcionem como depósitos e gráficas (COSTA, 2003, p. 123).

Como pode-se perceber, existe um lapso temporal sem registro histórico sobre o uso da edificação. Acredita-se que esta passou longos períodos fechada ou alugada. De certa forma, todos os usos ali comportados fizeram-na perpassar ao longo dos anos, pois, como afirma o professor Cyro Lira (2016), a importância do uso para a conservação dos bens arquitetônicos é do conhecimento de todos aqueles que lidam com a preservação do patrimônio, pois, enquanto frequentada, exige-se manutenção. Em contrapartida, Salvador Munõz Vinhas (2003) afirma, em sua obra *A Teoria Contemporânea da Restauração*, a necessidade de critérios menos rígidos de conservação, de modo que a ação restauradora possa atender também à função do usuário. Contudo, vale destacar que flexibilizar alterações no objeto a cada mudança de uso, sobrepondo o valor utilitário à sua artisticidade, é também negar o seu valor histórico. Na edificação em questão percebe- se que as diversas intervenções em seus ambientes, tais como fechamento e abertura de vãos, construção de mezanino, inserção de pilares, entre outras modificações, contribuíram para a descaracterização de sua tipologia arquitetônica e ambiência, interferindo, sobremaneira, no valor social, do qual não se pode desprezar. Outrossim, compartilha-se do entendimento de Cunha (2012, p. 103):

> Ainda que se deva pensar na necessidade de adequar as edificações antigas aos usos contemporâneos, fundamentais para sua manutenção como parte integrante da dinâmica urbana, essa adequação não pode ser feita de maneira descuidada e irresponsável, impondo-se valores de natureza utilitária, econômica ou política, sobre os valores memoriais e referenciais da arquitetura e ambientes do passado.

As transformações ocorridas na edificação são facilmente reconhecidas quando

comparadas as plantas levantadas em 2021[1], ocasião em que apenas o térreo foi acessado devido à instabilidade da estrutura do pavimento superior e mezanino; e o cadastro realizado em 2007, quando o imóvel passou a abrigar uma boate. Neste hiato de 13 anos foram notadas modificações que comprometeram a leitura da edificação enquanto espaço voltado para atividades desenvolvidas em regiões portuárias, caracterizado por sobrados com plantas livres para a guarda de produtos a serem comercializados. Com a inserção dos pilares, por exemplo, a entrada de veículos para carga e descarga fica impedida. A construção de um mezanino altera o pé direito e modifica a ambiência interna, também comprometida pelas adaptações exigidas pelo programa que agrega ainda a função gastronômica, como cozinha e despensa. Além disso, pode-se notar que em levantamento cedido pelo arquiteto Tiago Cordeiro, realizado em 2007, havia um vão aberto que permitia a visão do piso ao teto, mas que, atualmente, foi fechado para comportar uma pista de dança em todo o primeiro pavimento, visando seu máximo aproveitamento. Quanto ao estado de conservação da edificação, este se encontra em avançado estado de degradação, pois, como se pode observar no levantamento realizado no ano de 2021, há proliferação de patologias de toda ordem, ademais, a presença de insetos xilófagos. Outrossim, por ter sofrido saques recentes, a estrutura também se encontra comprometida devido à instabilidade, provocando ruídos quando do acesso ao primeiro pavimento e mezanino. Há, também, marcas de golpes proferidos, possivelmente, por objetos perfurantes que geraram rasgos e fissuras no piso, parede e teto.

1 O levantamento cadastral da referida edificação foi realizado por uma das autoras do artigo, Jamile Parnaíba Silva, para fundamentar a realização do seu Trabalho de Conclusão de Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

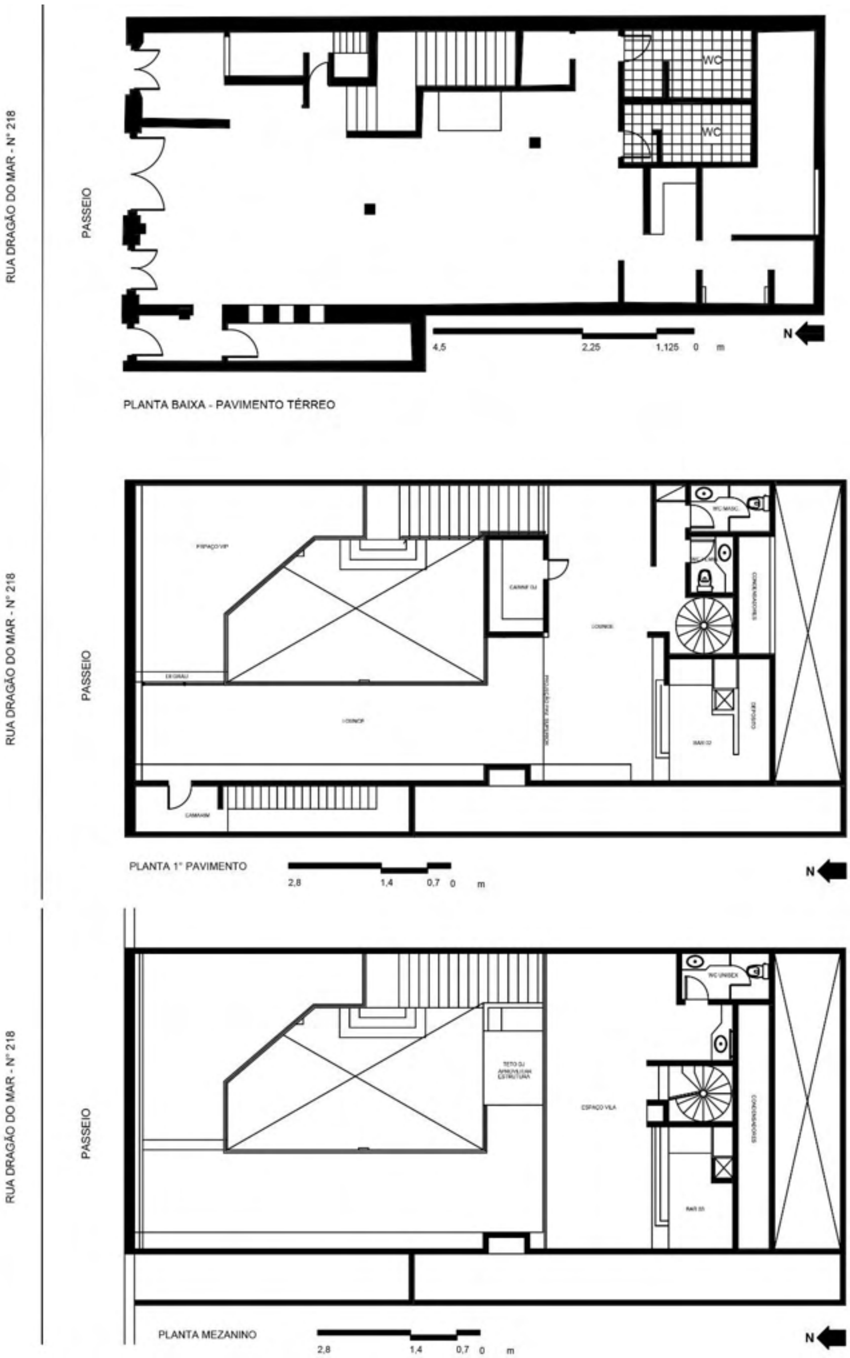


Figura 02: Levantamento arquitetônico do pavimento térreo realizado em setembro de 2021, com a configuração espacial de boate (*Boate Level*) e levantamento arquitetônico do primeiro pavimento e mezanino realizado em 2007.

Fonte: Tiago Cordeiro e Jamile Parnaíba Silva, adaptado pelas autoras (2021).

3 I O CONTEXTO URBANO

Durante o período que abrange o século XVIII, a economia da província do Ceará estava pautada, principalmente, nas atividades da pecuária e da agricultura. Porém, a cotonicultura, que até então era exercida paralelamente às outras atividades, tornou-se notória, obtendo grande pertinência para a economia local. Por esse motivo o algodão ficou conhecido por ouro branco. Além disso, com a separação da capitania de Pernambuco, o comércio cearense tornou-se independente e cada vez mais autônomo:

> A desvinculação da capitania de Pernambuco, em 1799, permitindo a comercialização direta da província com o mercado externo e a expansão da agricultura, sobretudo do algodão, carreado para o porto de Fortaleza, propiciam as condições para que a cidade estabeleça sua posição hegemônica no contexto cearense, o que se consolida na segunda metade do século XIX (SCHRAMM, 2002, p. 18).

A princípio, a produção cearense era destinada à comercialização com Recife, entretanto, no início do século XIX, o advento da Revolução Industrial e o colapso provocado pela Guerra de Secessão (1861-1865) inviabilizaram a exportação dos Estados Unidos para a Inglaterra, até então seu maior exportador. Dessa forma, o Ceará tornou-se um grande exportador, tendo a sua produção algodoeira intensificada e a carência de matéria prima para a indústria têxtil foi, assim, suprida. Nesse sentido, os primeiros estabelecimentos de empreendimentos estrangeiros surgiram na capital cearense (ver Figura 03).



Figura 03[2]: Fardos de algodão sendo descarregados de caminhão em frente à edificação em estudo na rua Dragão do Mar, em 1935.

Fonte: Fotografia de Robert S. Platt, Universidade de Wisconsin-Milwaukee (1935).

2 Fotografia de Robert Platt disponível no site da Universidade de Wisconsin-Milwaukee como domínio público.

As edificações do entorno conservam, ainda hoje, características do século XIX e XX, contudo, estão sofrendo com o desgaste provocado pela incidência do tempo sobre a matéria, e muitas delas estão em estado de arruinamento devido, também, à falta de uso.

Ademais, o bairro passou por diversas transformações ao longo dos anos, sendo reduto da boemia e abrigando a sede de clube recreativo dos norte-americanos na época da segunda guerra mundial, porém, depois da mudança do porto para o bairro Mucuripe, o entorno da Praia de Iracema (PI) passou por um processo de esvaziamento e, consequentemente, abandono dos espaços outrora utilizados para suprir as necessidades do porto.

Diante do exposto, apesar dos instrumentos legais de preservação do patrimônio cultural no estado do Ceará, como a Lei nº 13.078, de 20 de dezembro de 2000[3], a Lei nº 13.465, de 05 de abril de 2004[4] e a Lei nº 9.347, de 11 de março de 2008[5], a edificação em questão não foi reconhecida como bem cultural em nenhuma instância: municipal, estadual ou federal. Ainda nesse viés, o Plano Diretor do município de Fortaleza (2009), ao instituir as ZEPH, Zonas Especiais de Preservação do Patrimônio Paisagístico, Histórico, Cultural e Arqueológico, não incluiu o trecho do bairro Praia de Iracema em que a edificação se encontra situada, ficando este no limite da Zona de proteção, como pode-se ver na Figura 04. Com isso, não só ela, mas outras edificações importantes não foram contempladas com o instrumento de proteção, como a antiga fábrica Myriam, pioneira na extração do óleo da oiticica no estado do Ceará, e um conjunto de pequenas residências que foi, silenciosamente, demolido entre 2011 e 2018, segundo registro do *Google Street View*. Destaca-se, nesse sentido, que o espaço concreto da cidade, suas relações sociais, que envolvem as relações de trabalho, as trocas comerciais exercidas, incluindo a vida privada, suas trocas afetivas e de lazer, parecem não colaborar quando da definição das zonas passíveis de proteção legal. Ainda nesse contexto, após uma busca pelo 2º Ofício de Registro de Imóveis de Fortaleza, zona responsável pelo registro imobiliário que abrange o bairro Praia de Iracema, segundo a Lei Estadual nº 12.342, de 28 de julho 1994, verificou-se que não há documentação sobre a edificação em estudo, dificultando, assim, a fundamentação de dados que justifiquem a sua preservação. Outrossim, existem poucos registros nas mídias sociais dessas edificações. Um deles foi produzido pelo escritório Oficinas de Projetos (Ofipro) em parceria com o Governo do estado do Ceará para o projeto *Cores da Cidade*, que visava a requalificação da área por meio do restauro de algumas edificações. Para isso, foram feitos levantamentos históricos das edificações contempladas pelo programa para a formação de um inventário.

> Para começar o trabalho, foi realizado um levantamento da história do lugar, suas transformações, evolução arquitetônica, seu contexto e o repertório da

3 Dispõe sobre a criação do Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará.
4 Dispõe sobre a Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico do Ceará.
5 Dispõe sobre a proteção do patrimônio histórico-cultural e natural do município de Fortaleza, por meio do tombamento ou registro, cria o conselho municipal de proteção ao patrimônio histórico-cultural (COMPHIC) e dá outras providências.

> cidade onde foi gerado este conjunto. Elaborou-se um inventário arquitetônico e depara cada imóvel de modo a se criar um banco de dados em que constam as caraterísticas morfológicas de cada edifício, de elementos como sacadas, fechamentos e ornamentos, bem como as cores que puderam ser reveladas através de prospecções estratigráficas realizadas em alguns pontos específicos (DAMASCENO, 2009, p. 112).

Críticas à parte, pois, em entrevista cedida a Lívia Damasceno para o seu TCC, o arquiteto José Capelo, responsável pelo *Projeto Cores da cidade*, declarou:

> Infelizmente, o tombamento não ocorreu de maneira satisfatória. Acreditava-se que esse programa poderia funcionar como desencadeador do processo de recuperação completa da região, porém não foi o que ocorreu. Somente as fachadas foram pintadas e seus elementos ornamentais recompostos, mas os interiores permaneceram degradados, ficando a cargo dos proprietários intervirem em seus edifícios da maneira que desejassem. Consequentemente, em muitos casos, estes imóveis sofreram fortes intervenções que acabaram por descaracterizar o aspecto original de seus interiores (CAPELO apud DAMASCENO, 2009, p. 111-112).

O projeto foi executado, sendo o material disponibilizado apenas no *site* do referido escritório, que com o fim das atividades, excluiu o domínio das mídias digitais, tornando inviável o acesso aos dados produzidos. Surpreendentemente, não há registro na página do Governo Estado ou de suas Secretarias.

Além da indisponibilidade de material para consulta e, com isso, favorecimento de futuras restaurações, ressignificando as edificações quanto à proposição de novos usos, muitas das atividades comerciais e sociais responsáveis pelo desenvolvimento de uma região importante da cidade não são consideradas quando da escolha dos bens a serem tombados. O que nos faz refletir sobre a atribuição de valor ainda hoje concedida aos bens culturais tutelados. Questiona-se, ainda, quanto à necessária inserção dos valores “imateriais” e a sua rede intangível de significados vinculados à materialidade e que tão bem representam o povo, a cultura e a história, ou seja, a identidade do lugar.

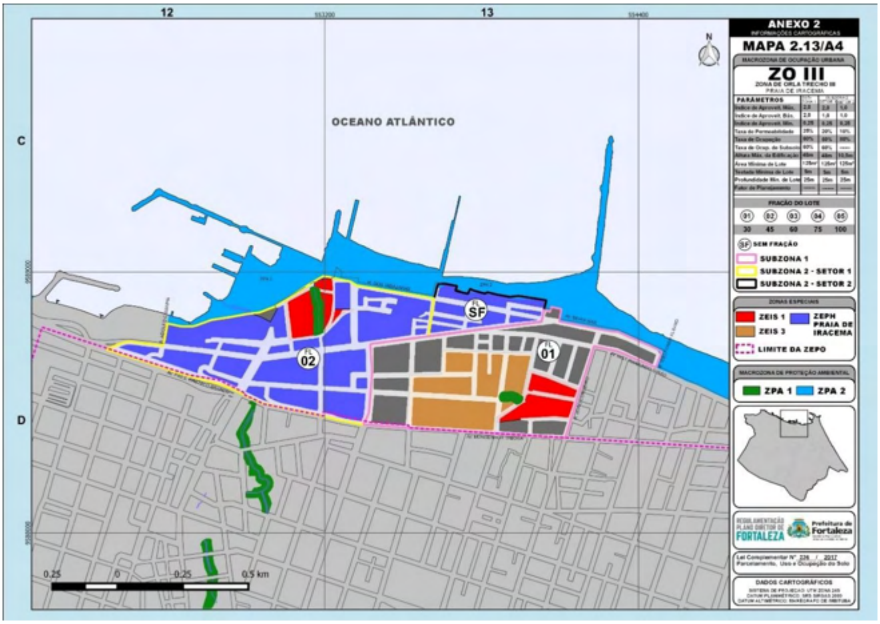


Figura 04: Polígono da ZEPH do município de Fortaleza (quadras em azul). É possível notar que a edificação em estudo, indicada pela seta vermelha, não foi contemplada, assim como outras edificações de caráter histórico.

Fonte: Lei complementar n° 236, de 11 de agosto de 2017, Parcelamento, Uso e Ocupação do solo do município de Fortaleza.

4 I A PANDEMIA DA COVID-19 E OS EFEITOS SOBRE O PATRIMÔNIO CULTURAL EDIFICADO

Não é novidade que as diversas pandemias que assolaram a humanidade trouxeram modificações nas várias experiências de vida para a sociedade, e em vários momentos da história. Nessa perspectiva, medidas foram adotadas no intuito de melhorar a higienização nas cidades e de suas residências, visando conter o avanço dos agentes patológicos, a exemplo do ocorrido em Paris, entre os anos de 1853 a 1869, quando o então prefeito do Sena, Georges-Eugène Haussmann, foi nomeado por Napoleão III para pôr em prática as grandes obras de “higienização”. Neste momento, Haussmann ficou incumbido de transformar a configuração urbana advinda da idade média, com ruelas curvilíneas e disformes, becos estreitos e ruas sujas e malcheirosas, em uma cidade ampla, com grandes avenidas (*boulevards*) e arejada, com um traçado ortogonal, típico do urbanismo progressista, visando a erradicação de problemas urbanos, como doenças, habitações insalubres e saneamento precário, além de ser uma estratégia militar que permitia melhor controle e domínio do território, de acordo com Panerai (2013). Desde a execução desse feito, diversas outras cidades no mundo adotaram a Paris de Haussmann como modelo de sanitização. No Brasil, sob a regência do então prefeito Pereira Passos, a mando do presidente Rodrigues Alves, uma grande reforma urbana foi executada também para fins

higienistas. Como na reforma de Paris, o Rio de Janeiro também presenciou a derrubada de cortiços, a abertura de largas avenidas (Avenida Central – Rio Branco) e, aliado ao médico Oswaldo Cruz, a então capital do país presenciou a campanha de vacinação em massa contra a peste bubônica, utilizando-se de métodos violentos e mal sucedidos, invadindo lares e interditando à força os moradores, resultando em uma reação revoltosa por parte da população, conforme Panerai (2013). Até então, o único instrumento conhecido para conter a disseminação das doenças era a quarentena. Ainda nessa lógica, em 1918, com a chegada da Gripe Espanhola ao Rio de Janeiro, acredita-se que a reforma higienista não foi tão eficaz, mas que houveram contribuições para o urbanismo modernista. A preferência pelos espaços abertos, pela iluminação natural e pela limpeza seriam resquícios da tentativa de conter a Influenza, consoante Harada (2020).

Isto posto, quando, no século XXI, o mundo experimenta os efeitos devastadores do Coronavírus, muito do conhecimento já adquirido pôde ser, novamente, solicitado e acrescido de novas práticas. A instalação de pontos de higienização, o uso de ambientes externos e arejados e a valorização de escritórios residenciais foram algumas das estratégias mais recorrentes. Acresça-se, ainda, a utilização, mais uma vez em larga escala, do lavabo, que surgido na Grécia antiga, em conformidade com Harada (2020), responsabiliza-se pela assepsia de visitantes sem que seja necessária a utilização dos banheiros dos moradores da residência, bem como, um local de higienização dos próprios moradores antes de adentrarem a secção íntima de sua casa, por ser um espaço próximo à entrada das residências. Por outro lado, as edificações que antes funcionavam como comércio e serviço (públicos e privados), passaram um longo período inutilizadas devido à prática do *home office* durante o período de isolamento. Entretanto, tratando-se de bens novos ou privados, esses efeitos não possuem uma gravidade acentuada, uma vez que os proprietários responsabilizar-se-ão pela manutenção dos imóveis. Porém, no caso de edificações históricas que já estavam à deriva das descaracterizações, das interferências e das demolições, essa manutenção dificilmente será sentida. Se muitas das edificações protegidas por dispositivos legais são negligenciadas, quiçá as que não são protegidas. Somado a isso, as atividades de fiscalização na forma remota tornaram-se mais uma dificuldade para a preservação do patrimônio, quando se precisa de uma ação emergencial.

Diante do exposto, é valido considerar os efeitos das diversas enfermidades epidêmicas amplamente disseminadas que assolaram a humanidade ao longo da história, modificando o modo de morar e de se relacionar com a cidade, bem como da apropriação do patrimônio cultural diante da instrumentalização da gestão urbana, que vem se mostrando pouco eficiente, dado o universo circunscrito que a legislação de tombamento imprime aos bens, limitando-os aos valores materiais que incidem na valorização uníssona da individualidade monumental.

Nesse sentido, destaca-se ainda as consequências do esvaziamento do potencial econômico, social e utilitário dos conjuntos urbanos de interesse histórico, alavancados

pelas medidas para evitar a propagação da COVID-19. Sabe-se que "o patrimônio cultural também é composto de bens que fazem parte do cotidiano das pessoas e se reproduzem no presente" (SANT'ANNA, 2010, p. 67), ou seja, isolados do convívio, das práticas e lugares onde tais dinâmicas referenciais se desenvolvem, como garantir a sua continuidade? Como envolver os habitantes na salvaguarda de bens que se encontram distantes, deslocados das funções urbanas essenciais?

Reconhece-se que no Brasil as intervenções nos centros históricos têm privilegiado as atividades de lazer e consumo cultural, e, em sua maioria, provocado a expulsão da população residente. Contudo, durante o isolamento social, alguns dos imóveis dedicados à essas finalidades receberam a devida manutenção e seguem conservados para que quando forem reabertos, possam receber o público novamente, entretanto, muitos outros não usufruem desse privilégio da revisão constante por parte dos proprietários, bem como da gestão pública. Somado a isso, a redução nas atividades turísticas em todo o mundo contribuiu para o esvaziamento de muitos locais que tinham a sua renda pautada em casas de show noturno, museus e teatros, restaurantes e, consequentemente, tiveram que encerrar as suas atividades. Neste cenário silencioso, onde muitas atividades cotidianas foram suspensas, diversas obras com relevante caráter histórico foram demolidas, como a residência de veraneio da avó paterna do atual — 2021 — senador Tasso Jereissati, que possuía características arquitetônicas e históricas das edificações da década de 30, sendo um dos últimos exemplares de casas de veraneio em Fortaleza, e estava sob o trâmite de um processo de tombamento. Ou, ainda, a residência Benedito Macedo, obra modernista de Acácio Gil Borsoi, com jardim projetado pelo renomado paisagista Roberto Burle Marx, também demolida durante o período de restrição por conta do novo Coronavírus.

Esses casos exemplificam o impacto da Pandemia na atividade de preservação dos bens de caráter histórico, pois, desprovidos de proteção legal e de uso, muitos passaram por reformas descaracterizadoras ou foram demolidos. Aplicando ao contexto em questão, vários empreendimentos que se alocavam nos casarões históricos do entorno do Centro Cultural Dragão do Mar, no bairro Praia de Iracema, foram saqueados durante a pandemia, conforme explicita a reportagem do *Jornal O Povo*, veículo de grande circulação no Ceará, na Figura 05.

Boates da Praia de Iracema sofrem saques e roubos durante a pandemia

Fechadas desde o início da pandemia no Ceará, em março de 2020, boates e casas noturnas do entorno do Dragão do Mar pelejam para garantir a existência após sofrerem saques, roubos e arrombamentos

07:00 | Ago. 19, 2021 Autor **Angélica Feitosa** Tipo **Notícia**



Fortaleza, Ce, BR 08.04.21- Aniversário de Fortaleza - Prédio do Porto Iracema no Centro Dragão do Mar durante a pandemia do coronavirus (Foto: Fco Fontenele/O POVO)(foto: FCO FONTENELE)

Desde o início da pandemia de coronavírus em Fortaleza, com o primeiro decreto publicado no dia 16 de março de 2020, as boates da Praia de Iracema - especificamente as do entorno do Centro Dragão do Mar - fecharam suas portas obedecendo às normas. Aos custos de aluguel e manutenção, foram incluídos, no entanto, o prejuízo da segurança. Na semana passada, furtaram um equipamento de som, computadores dos caixas e mais de R$ 15 mil em fiação somente da boate Armazém. Da antiga Music Box, roubaram os aparelhos de ar condicionado.

Figura 05: Notícia do dia 19 de agosto de 2021, informando a vulnerabilidade que as edificações de caráter histórico sem uso, devido à pandemia da Covid-19, estão passando.

Fonte: Angélica Feitosa (2021).

Na reportagem, é possível notar, no corpo do texto completo, que vários empreendimentos de casa noturna próximos ao Centro Cultural Dragão do Mar foram afetados pelo período de isolamento, e o então inquilino da edificação em estudo relata que sofreu um prejuízo de, aproximadamente, R$ 150 mil em decorrência dos roubos e saques em sua boate.

5 I CONCLUSÃO

Existe, na atualidade, um grande desafio para a preservação do patrimônio cultural edificado, mesmo após anos de consolidação dos conceitos, métodos e instrumentos jurídicos. Com efeito, a formulação do pensamento preservacionista sempre esteve diretamente associada ao patrimônio conhecido como material ou tangível, limitando-se, portanto, aos bens móveis e imóveis: “pois o reconhecimento enquanto patrimônio, além do significado cultural também aditava um significado jurídico. Preservar era o mesmo que ‘tombar’” (DUARTE, 2019, p. 24). Contudo, a política de salvaguarda implantada nas duas últimas décadas, com a inserção do chamado patrimônio imaterial ou intangível, redirecionou as discussões no âmbito do patrimônio cultural e da amplitude do seu conceito. Nesse

sentido, importa também a manutenção (e a promoção) dos valores incorporados aos bens materiais e sua “rede intangível de significados”, e não apenas à sua materialidade. Dotados de sentidos e significados, são testemunhos arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos fundamentais para a manutenção da memória, dos modos de criar, fazer e viver. No entanto, esvaziados de referências ao cotidiano dos habitantes que os vincule a um contexto vivido e sentido, no qual se articulam visões de mundo atuais, a preservação da história local por meio da fruição meramente estética e lúdica tem se mostrado pouco eficiente, no que se refere à salvaguarda dos conjuntos urbanos, mesmo aqueles protegidos legalmente. Como exercício de reflexão procurou-se, por meio de uma edificação de perfil semelhante a muitas outras encontradas em zonas portuárias no Brasil, contextualizar a preservação do patrimônio cultural edificado diante da pandemia da COVID-19. Para tanto, como estudo de caso, foi escolhido um sobrado que presenciou um momento de intensa atividade exportadora no passado, em um contexto movimentado do bairro Praia de Iracema, em Fortaleza-CE. Embora se reconheça que o estado de degradação dos imóveis na região corria em estado avançado, percebe-se que a segregação e o afastamento da comunidade para atendimento às medidas de proteção e controle devido à situação pandêmica contribuiu para a alteração da dinâmica dos usuários, interferindo, sobremaneira, no cotidiano das funções até então exercidas, predominantemente voltadas ao turismo e lazer: lojas, restaurantes, bares, casas de espetáculos, boates, entre outros. Destaca-se, ainda, que a falta de diversidade de uso agrava a percepção das múltiplas dimensões culturais construídas pela comunidade. Perde-se, também, o patrimônio cultural imaterial, práticas tradicionais e atividades produtivas, que funcionam como importante elo de ligação entre as estruturas de “pedra e cal” e o cotidiano, com suas demandas sociais e urbanas.

Ademais, os imóveis que não foram incorporados legalmente aos setores de proteção, podem sofrer toda sorte de descaracterização, apagando assim, uma página importante da história da formação urbana de Fortaleza-CE. Por fim, para além dos efeitos do tombamento e do incentivo de políticas de valorização aos bens históricos que possibilitem a sua preservação, visando o uso frequente desses imóveis, destaca-se o necessário envolvimento dos usuários na tomada de decisão quanto aos programas e projetos desenvolvidos para conjuntos urbanos de tal complexidade.

REFERÊNCIAS

ADERALDO, Mozart. Prainha, um bairro decadente. **Revista Instituto do Ceará**, Fortaleza, p. 89-96, 1986. Disponível em: https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAno/1986/1986-PrainhaUmbairrodecadente.pdf. Acesso em: 23 set. 2021.

ANDRADE, M. Fortaleza em perspectiva histórica: poder público e iniciativa privada na apropriação e produção material da cidade (1810-1933). Orientadora: Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno. **Tese** (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

CASTEX, J.; DEPAULE, J.; PANERAI, P. **Formas Urbanas**: a dissolução da quadra. Tradução de Alexandre Salvaterra. 1. ed. Porto Alegre, RS: Bookman, 2013.

CORREIA, J. C. Trabalho, seca e capital: da construção da ferrovia Paulo Afonso à fábrica de linhas da Pedra (1878–1914). Orientadora: Osvaldo Batista Acioly Maciel. 2015. **Dissertação** (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 2015.

COSTA, M**. O discurso higienista e a ordem urbana**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014. Disponível em: http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/45187/1/2014_liv_mclcosta.pdf. Acesso em: 19 set. 2021.

COSTA, S. Intervenções na cidade existente: um estudo sobre o Centro Dragão do Mar e a Praia de Iracema. Orientadora: Maria Lúcia Bressan Pinheiro. **Dissertação** (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

CUNHA, Claudia dos Reis e. Teoria e método no campo da restauração. *In*: **Revista Pós**, v.19 n.31, São Paulo, junho 2012. p. 098-115.

DAMASCENO, L. A percepção da arquitetura através da cor: um estudo de caso da cor aplicada no complexo do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza/Ce. Orientador: Antônio Carlos de Oliveira. **Trabalho de Conclusão de Curso** (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Bauru, 2009.

DUARTE, A. Referências culturais enquanto processo histórico de ocupação no litoral norte de Maceió: em ameaça ou em nova acomodação? Orientadora: Josemary Omena Passos Ferrare. **Tese** (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 2019.

FEITOSA, Angélica. Boates da Praia de Iracema sofrem saques e roubos durante a pandemia. **O povo**, Fortaleza, 19 de ago. de 2021. Disponível em: https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2021/08/19/boates-da-praia-de-iracema-sofrem- saques-e-roubos-durante-a-pandemia.html. Acesso em: 31 ago. 2021.

GOMIDE, J.; SILVA, P.; BRAGA, S. **Manual de elaboração de projetos de preservação do patrimônio cultural**. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto do Programa Monumenta, 2005.

HARADA, Ana. Como as epidemias da história moldaram o design atual da casa. **Casa Abril**, São Paulo, 6 de abr. de 2020. Disponível em: https://casa.abril.com.br/moveis-acessorios/como- as-epidemias-da-historia-moldaram-o-design-atual-da-casa/. Acesso em: 02 set. 2021.

LYRA, C. **Preservação do patrimônio edificado**: a questão do uso. Brasília, DF: IPHAN, 2016.

NETO, H. **O patrimônio histórico e cultural e a criminalidade na Praia de Iracema**: o impacto das intervenções e ocupações dos espaços públicos no cotidiano e no sentimento do bairro. Escola Superior do Ministério Público do Estado do Ceará, Fortaleza, abr. 2012. Disponível em: http://tmp.mpce.mp.br/esmp/publicacoes/edi001_2012/artigos/24_Hugo.Frota.Magalhaes.Porto. Neto.pdf. Acesso em: 20 mar. 2021.

NOBRE, Leila. Fortaleza – Uma cidade colorida. **Fortaleza Nobre**, Fortaleza, 30 de jun. de 2019. Disponível em: http://www.fortalezanobre.com.br/2019/06/fortaleza-uma-cidade-colorida.html. Acesso em: 05 set. 2021.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, n.10, dez. 1993, p. 7-28.

PLATT, R. **Brazil, cotton bales on street near truck in Fortaleza**. 9 set. 1935. 1 fotografia. Disponível em: https://collections.lib.uwm.edu/digital/collection/ags_south/id/3118/rec/128. Acesso em: 09 jun. 2021.

PREFEITURA DE FORTALEZA. **Mapa 2.13/A4 macrozona de ocupação urbana Zona de Orla Trecho III Praia de Iracema**. Fortaleza, 2017.

ROCHA, T. **Delmiro Gouveia**: o pioneiro de Paulo Afonso. 3. ed. revisada e aumentada. Recife, PE: Universidade Federal de Pernambuco, 1970.

SANT'ANNA, Márcia. Referências culturais e preservação do espaço urbano. *In*: **Revista Patrimônio Mundial**. N. 57, jul. 2010., p. 66-68.

SCHRAMM, S. Território livre de Iracema: Só o nome ficou?. Orientadora: Linda Maria de Pontes Gondim. **Dissertação** (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2002.

VIÑAS, S. **Teoria contemporanea del restauro**. Tradução de Paolo Martore. Roma: Castelvecchi, 2017.

CAPÍTULO 9

SÉRIE DE REPORTAGENS PARA TV: RESGATE HISTÓRICO DOS CINEMAS DE RUA DO RECIFE

Data de aceite: 01/06/2022
Data de submissão: 20/04/2022

Maiara do Nascimento Cavalcanti
Centro Universitário Aeso – Barros Melo
Olinda – Pernambuco
http://lattes.cnpq.br/7868197527785536

Ana Carolina Vanderlei Cavalcanti
Centro Universitário Aeso – Barros Melo
Recife – Pernambuco
http://lattes.cnpq.br/1378880346023971

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo apresentar a história dos cinemas de rua da cidade do Recife, com a produção de uma série de reportagens para televisão. Na série Cinemas de Rua do Recife, as reportagens abordam desde o surgimento dos cinemas de rua no Recife, até como se encontram esses cinemas hoje em dia, e a memória afetiva que eles despertam na população pernambucana. Os poucos cinemas de rua que sobraram no Recife são vitrines para profissionais de várias áreas do cinema local, pois eles conseguem ter visibilidade em suas produções por serem espaços não comerciais.
PALAVRAS-CHAVE: Série de reportagens; Televisão; Cinemas de rua; Recife.

TV REPORTING SERIES: HISTORIC RESCUE OF RECIFE STREET CINEMAS

ABSTRACT: This work aims to present the history of street cinemas in the city of Recife, with the production of a series of reports for television. In the series Cinemas de Rua do Recife, the reports approach from the emergence of street cinemas in Recife, to how these cinemas are found today, and the affective memory they awaken in the population of Pernambuco. The few street cinemas left in Recife are showcases for professionals from various areas of local cinema, as they manage to have visibility in their productions as they are non-commercial spaces.
KEYWORDS: Series of reports; TV; Street cinemas; Recife.

1 | INTRODUÇÃO

Os cinemas do Recife tiveram uma longa trajetória até chegar aonde chegaram. A capital pernambucana tem uma participação importante na historiografia do cinema brasileiro. Isso é resultado de um longo processo de estruturação do campo cinematográfico local, iniciado ainda no início do Século XX. Entender os cinemas de rua do Recife hoje exige a reconstituição dessa trajetória, que consequentemente afetou tantas pessoas em suas vidas pessoais e profissionais.

O interesse pelo tema surgiu quando fui auxiliar em uma palestra com o tema “Cinemas do Recife e Heróis que Fizeram História”. Além de ver os arquivos de vídeos e fotos dos cinemas de rua da época, também me encantei pelos depoimentos das pessoas que estavam presentes. Sempre tive uma relação muito íntima com as artes no geral, e com o cinema não era diferente.

A série de reportagens "Cinemas de Rua do Recife" é composta por três episódios. O primeiro episódio consiste em apresentar a trajetória dos antigos cinemas de rua da cidade do Recife, citando os principais da época e a relação do público com esses cinemas.

O segundo episódio apresenta o declínio desses cinemas ao longo dos anos e os possíveis motivos que levaram ao fechamento desses locais. O terceiro episódio fala sobre os produtores locais, os desafios de viver nesse ramo em Pernambuco, e locais que ajudam na divulgação e preservação da memória do cinema pernambucano. A série foi produzida com a intenção de ser veiculada em emissoras públicas de televisão no estado, a exemplo da TV Pernambuco. Este trabalho aborda os principais aspectos e etapas na produção de uma série de reportagens para televisão. Também é resultado de uma pesquisa bibliográfica realizada através de livros, artigos, teses de pós-graduações, além de especialistas e pesquisadores.

O produto é voltado para um resgate histórico dos Cinemas do Recife. O tema foi abordado com o objetivo de conhecer melhor a história dos cinemas da capital pernambucana, mostrando como isso impactou e continua impactando a vida pessoal e profissional da população. Os profissionais da área do cinema em Pernambuco possuem os cinemas de rua como uma forma, se não a única, de ter visibilidade em suas produções.

2 | HISTÓRICO

Para este trabalho foi necessário à realização de pesquisas sobre o histórico dos principais cinemas de rua do Recife. De acordo com Leite et al. (2018) as primeiras exibições no Recife acontecem no início do século XX.

> No Recife, as primeiras exibições acontecem no início do século XX e nos mais diferentes lugares: teatros, festas de largo, circos, velódromo, cafés e casas de diversão. A primeira sala de exibição no Recife, Cosmorama, instalada na Rua da Imperatriz, é fundada no início do século. Depois veio o Teatroscópio na rua Dr. Rosa e Silva, nº 61 (antiga Imperatriz), a companhia de Arte e Bioscope Inglês (LEITE et al., 2018, p. 3).

Existem divergências com relação ao registro da primeira exibição de cinematográfica no Recife. Segundo Kate Saraiva (2013), se tem notícia de que o cinema foi introduzido pela primeira vez no Recife em 1895. Os teatros da cidade foram utilizados nesses primeiros anos de exibições cinematográficas, e o Teatro de Santa Isabel foi o pioneiro a receber as companhias itinerantes de cinematógrafos. Porém, segundo a autora Lúcia Gaspar (2004) a partir de 1913, o Teatro de Santa Isabel funcionou também como cinema e era considerado na época o melhor do Recife e possuía a projeção mais clara, fixa e nítida entre os cinemas da cidade.

> A primeira sessão ocorreu no dia 14 de junho de 1913, em grande estilo, com a inauguração no Recife, de um novo cinematógrafo, um aparelho inventado em 1895 pelos irmãos Lumière, capaz de produzir numa tela o movimento,

> por meio de uma sequência de fotografias. Havia sessões noturnas diárias e matinês aos sábados e domingos. Comodidade e conforto eram as vantagens apontadas pelo público diante dos concorrentes (GASPAR, 2004, p. 1).

De acordo com a autora Lúcia Gaspar (2004) o primeiro cinema do Recife foi o "Pathé", localizado na Rua Nova, inaugurado no dia 27 de julho de 1909. O cinema possuía 320 cadeiras e um camarote para pessoas importantes, sendo seus proprietários Antônio Jovino da Fonseca e Francisco Guedes Pereira. Menos de quatro meses depois surgiu o cinema "Royal", também situado na Rua Nova, pertencente à firma Ramos & Cia. Os dois cinemas passaram a disputar o público. O "Pathé" fechou antes de 1920. O "Royal" fechou no dia 1 de julho de 1954. No dia 26 de junho de 1910, foi inaugurado na rua da Imperatriz, nº 59, o teatro e cinema "Helvética", de propriedade de Girot & Cia.

> 'Um cassino familiar', como gostavam de apregoar seus donos, que ajustava sua programação exibindo, além de concertos de variedades, filmes nos fins de semana. Possuía uma orquestra regida pelo maestro Dinis e servia sorvetes e refrescos em mesas colocadas no jardim, ao lado da sala de projeções. Em 1930, o 'Helvética' passou a ser um centro de diversões chamado de "Centre Goal" (GASPAR, 2004, p. 1).

Segundo a autora Kate Saraiva (2013), na Rua Nova existiram quatro cinemas funcionando simultaneamente. Eram o "Pathé", "Royal", "Vitória" e o "Crisântemo". Lúcia Gaspar (2004) diz que "o 'Polytheama', localizado na Rua Barão de São Borja, no bairro da Boa Vista, foi inaugurado em 25 de outubro de 1911, sob a direção do escritor Eustórgio Vanderley". Em 1932, passou a pertencer à empresa de Luiz Severiano Ribeiro. Nessa época também existia um cinema ao ar livre, o "Siri", que projetava anúncios e filmes intercalados, de um sobrado para uma tela. Localizado na Praça da Independência, foi fechado pela Polícia no governo Dantas Barreto.

O "Moderno" foi inaugurado como teatro em 15 de maio de 1913, mas, a partir de 1915, passou a funcionar também como cinema no bairro de Santo Antônio. Seus primeiros proprietários foram o coronel Agostinho Bezerra da Silva Cavalcanti e Carneiro da Cunha & Cia. Segundo Gaspar (2004) o Teatro do Parque foi o primeiro cinema do Recife a exibir filmes sonoros.

> O Teatro do Parque, localizado na Rua do Hospício, foi inaugurado no dia 24 de agosto de 1915 e passou a funcionar também como cinema a partir de 1921. Construído pelo Comendador Bento Luís de Aguiar, foi arrendado por Luiz Severiano Ribeiro em 1929, que no dia 24 de março de 1930, inaugurou o cinema sonoro no Recife, com o filme 'A divina dama' (GASPAR, 2004, p. 1).

Gaspar (2004, p.1) diz que "na década de 1940, foram inaugurados no Recife os cinemas "Art Palácio" e "Trianon", no centro da cidade, mas ambos depois de uma fase áurea de público fecharam suas portas". O cinema "São Luiz", pertencente ao grupo de Luiz Severiano Ribeiro, foi inaugurado no térreo do Edifício Duarte Coelho, no dia 7 de setembro de 1952, com modernas e luxuosas instalações.

Cinemas mais recentes como o Veneza, na Rua do Hospício, e o Astor e o Ritz, localizados perto ao Parque 13 de Maio, também tiveram sua vez, mas também fecharam suas portas.

3 I CICLO DO RECIFE E CICLO SUPER 8

Para entender melhor a história do cinema em Pernambuco temos que reconstruir a trajetória cinematográfica desde o início. Segundo Nascimento (2013), Pernambuco viveu no início da década de 1920 um movimento que marcou a história da cinematografia local. O Ciclo do Recife foi o pioneiro do cinema mudo no Estado e um dos ciclos regionais mais produtivos do início do século XX no Brasil, produzindo treze filmes de ficção em aproximadamente oito anos.

> Vista de longe, a extensa produção do Ciclo do Recife aparenta ter sido marcada pela empolgação de todos que a ele estiveram ligados. Mesmo enfrentando dificuldades – que iam desde a revelação da película até a exibição e distribuição dos filmes –, foram fundadas no período nove firmas produtoras diferentes e rivais (CUNHA FILHO, 2006, p. 7).

A primeira e maior produtora do Ciclo do Recife foi a “Aurora Film”. Nasceu em maio de 1922, juntando a união do conhecimento de fotografia de Chagas e do talento para escrever roteiros de Roiz. O estudante de engenharia, Ari Severo, se uniria a dupla pouco mais tarde, como o terceiro sócio da empresa que passa a operar com sede própria no bairro de São José em 1925, quando são compradas as instalações de Falangola e Cambiére (PUGLIA, 2015, p. 26). Segundo Nascimento (2013), apesar da dificuldade financeira, os filmes se tornaram um sucesso nas estreias dos cinemas da cidade. Um dos principais espaços a receber as produções locais era o “Cine Royal”.

> As estreias eram importantes acontecimentos da vida social recifense. Composta por uma grande recepção em clima de festa com ornamentação na fachada e banda de música para os convidados. Os filmes do Ciclo do Recife tornaram os cinemas da cidade importantes cenários de lazer e sociabilidade (NASCIMENTO, 2013, p.1).

Após o “Ciclo do Recife” se encerrar, os tempos de maior produção cinematográfica retomam com o “Ciclo Super 8”, cinema feito na bitola super 8mm em Pernambuco entre 1973 e 1983. Nesse período são produzidos mais de 200 filmes bancados muitas vezes pelos cineastas. Muitos dos jovens, como referência, de Pernambuco e do Brasil como um todo da década de 70, que viajavam para o exterior ou conheciam alguém que viajaria, adquiriam sua câmera Super 8, que era usada e foi criada, por ser de um tamanho relativamente pequeno, para filmagens domésticas de festas de aniversário por exemplo (GALVÃO, 2018).

Segundo Galvão (2018, p. 2) “o cinema Super 8 em Pernambuco inicia de fato na II Jornada Nordestina de curta metragem de Salvador, com onze filmes de vários cineastas

locais.” Esses filmes eram em sua grande maioria curta metragens e participavam de festivais. Apesar de não existir intenção de conexão no movimento, os cineastas acabavam por deixar uma linha comum, sendo um cinema marcado pelo trabalho em conjunto, e mesmo feito em Pernambuco, não necessariamente era feito apenas por pernambucanos.

4 | SÉRIE DE REPORTAGENS

Para Carvalho et al. (2010), a série de reportagens dispõe dos mesmos recursos técnicos e práticos utilizados na produção das outras reportagens. A diferença está na forma como se dará a abordagem, em episódios, e no tratamento dado ao material, pois dará ao telespectador a sensação de maior tempo de envolvimento com a temáticas apresentadas. “A reportagem especial não tem a pretensão de encerrar um assunto, pelo contrário. O objetivo é sempre ampliar a gama de informações para o telespectador, para que em última análise ele tire as próprias conclusões” (CARVALHO et al., 2010, p. 40).

A escolha de abordar a temática por meio de uma série de reportagens se deu por conta da quantidade de subtemas que podiam virar pauta. Foi necessário escutar diversas pessoas que viveram essa época dos cinemas de rua do Recife, a fim de exemplificar a visão delas. Também foi necessário escutar profissionais, especialistas e pesquisadores da área para compreender a importância desses cinemas na história e como toda essa trajetória desses cinemas e o mundo cinematográfico local continuam influenciando hoje em dia na vida pessoal e profissional das pessoas.

5 | TRABALHO EM EQUIPE

O jornalismo também é trabalho em equipe. É fácil perceber que um jornalista nunca anda sozinho. Escutar o colega de trabalho ao lado é importantíssimo em qualquer área de atuação, e estando aberto à interação com a equipe irá levar facilmente o produto final a um resultado satisfatório para todos os envolvidos. E quando a produção é no telejornalismo, é preciso, antes de tudo, união, como afirmam Carvalho et al. (2010, p.16).

Por conta do momento em que este trabalho teve início, durante a pandemia da covid-19, neste quesito houve dificuldades. Tivemos a substituição das aulas presenciais para aulas online por causa do decreto do governo que determina o fechamento de todas as escolas, universidades e demais estabelecimentos de ensino público ou privado motivado pela chegada do coronavírus em diversas regiões do estado de Pernambuco, dificultando assim, todo o andamento do trabalho. Inicialmente só fiz pesquisas e tentei construir as pautas e roteiros juntamente com a minha orientadora Ana Carolina Cavalcanti. O momento para as gravações foi um desafio. A faculdade não estava mais disponibilizando os técnicos para auxiliar no trabalho, e então tive que procurar por uma equipe sozinha. Contatei a equipe Plart Films, composta por Pietra Couto e Lucas Marçal, para me ajudar nessas gravações. Porém nem todos podiam ou queriam gravar presencialmente, fazendo com

que eu tivesse que entrevistar as fontes de forma online sozinha na minha casa. Quem fez a edição dos vídeos foi o publicitário Mateus Pestana, que, posteriormente, também criou a vinheta da série em parceria com Nascimento da Silva.

6 I FONTES

A série de reportagens teve a participação de 21 fontes distintas. Algumas delas conheci primeiramente na série de videorreportagens especiais do Diario de Pernambuco sobre os cinemas de rua do Recife, outras pessoas conheci por meio da minha participação na Conexão NERDeste, equipe que possui um portal de notícias sobre o mundo nerd e produz eventos relacionados a cultura pop no geral. Também conheci mais pessoas por meio de indicações de quem trabalhou comigo na Assessoria de Comunicação Social da Universidade Federal Rural de Pernambuco, e ainda convidei alguns colegas e familiares. As fontes que participaram das reportagens são caracterizadas entre oficiais, independentes e testemunhais.

Dentre as 21 fontes que participaram da série, 3 são oficiais, 5 são independentes e 13 fontes são testemunhais. Nilson Lage afirma que (2001, p. 20-27):

> [...] Fontes oficiais são mantidas pelo Estado; por instituições que preservam algum poder de Estado, como as juntas comerciais e os cartórios de ofício; por empresas e organizações, como sindicatos, associações, fundações etc. Fontes independentes são aquelas desvinculadas de uma relação de poder ou interesse específico em cada caso; O testemunho é normalmente colorido pela emotividade e modificado pela perspectiva.

Kate Saraiva é Arquiteta e Urbanista e Mestre em Desenvolvimento Urbano pela Universidade Federal de Pernambuco, realiza pesquisas sobre as relações entre filmes e a história urbana, patrimônio histórico e cinemas de rua. É também professora na Faculdade de Olinda e autora do livro “Cinemas do Recife” (Funcultura, 2013) e uma das fundadoras do “Coletivo Cine Rua PE”. Conheci Kate por meio da série de videorreportagens especiais do Diario de Pernambuco sobre os cinemas de rua do Recife. Consegui o seu contato com o meu professor Luiz Joaquim. O papel dela nas reportagens é falar sobre o resultado de um levantamento que fez sobre os espaços de exibição audiovisual do Recife e sobre a decadência desses espaços, de maneira estrutural, até os dias atuais. Kate Saraiva é uma fonte independente.

Alexandre Figueirôa possui graduação em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco, atualmente é professor adjunto do curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco. Tem experiência na área do Jornalismo Cultural e Artes, com ênfase em Crítica Cinematográfica e Crítica Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: história do cinema, cinema brasileiro, cinema pernambucano, televisão e teatro. Consegui seu contato por meio dos jornalistas e ex-colegas de trabalho da Assessoria de Comunicação da UFRPE, José Henrique Mota e Julianne Mendonça. O papel de Alexandre

nas reportagens é apresentar a trajetória dos antigos cinemas de rua da cidade do Recife, abordando desde o surgimento dos primeiros cinemas até o ápice da popularidade deles, citando os principais da época e a relação do público com esses cinemas. Ele também fala sobre os movimentos cinematográficos do Recife, o “Ciclo do Recife” e o “Ciclo Super 8”. Alexandre é uma fonte independente.

Everaldo Júnior é formado em História pela Universidade de Pernambuco, com especialização em Ensino de História pela Universidade Federal Rural de Pernambuco e também é Guia de Turismo pelo Centro Universitário Maurício de Nassau (UNINASSAU). Já o conhecia anteriormente, pois ele é meu ex-colega de trabalho na equipe da Conexão NERDeste. O seu papel nas reportagens é abordar um pouco da trajetória dos cinemas e a relação da sociedade da época com a chegada deles de uma perspectiva externa e mais técnica. Ele também fala sobre o declínio dos cinemas de rua do Recife ao longo dos anos e possíveis motivos que levaram ao fechamento desses locais, e comenta sobre o surgimento dos cinemas de shopping e seus impactos na população recifense. Everaldo Júnior é uma fonte independente.

Priscila Urpia é jornalista, produtora, curadora. Na comunicação é CEO da “Bem Dita Pauta” e jornalista responsável da “Revista Philos”. No audiovisual atua na curadoria, júris de festivais e mostras audiovisuais, e na comunicação. É curadora audiovisual do “CinePhilos” e do Festival Internacional de Artes Gráficas de São Paulo – Finart. É uma das fundadoras do “Coletivo Cine Rua PE”. Consegui o seu contato por meio de Kate Saraiva. Seu papel na reportagem é falar sobre o declínio dos cinemas de rua do Recife ao longo dos anos e os possíveis motivos que levaram a isso, e a importância do Teatro do Parque na história do Cinema em Pernambuco. Priscila é uma fonte independente.

Geraldo Pinho é programador do cinema São Luiz, e já foi programador do Teatro do Parque. Eu também consegui o seu contato com o meu professor Luiz Joaquim e o conheci por meio das videorreportagens do Diario de Pernambuco. Ele fala sobre a importância do cinema São Luiz e fala sobre como a pandemia da covid-19 afeta a cadeia produtiva do cinema. Geraldo Pinho é uma fonte oficial.

Simone Osias é arquiteta pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e foi coordenadora de Requalificação do Projeto do Teatro do Parque. Consegui o seu contato por meio do jornalista Lucas Rigaud. O seu papel na reportagem é falar sobre a requalificação do Teatro do Parque e da importância que este local tem na sociedade Recifense. Simone Osias é uma fonte oficial.

Ana Farache é doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. É formada em jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco, e mestra em Comunicação pela UFPE. Atualmente coordena os Cinemas da Fundação e o museu da Cinemateca Pernambucana. Consegui seu contato por meio do jornalista e colega de classe, Eduardo Rolemberg. Ela fala sobre a importância dos Cinemas da Fundação e do museu da Cinemateca Pernambucana para

a divulgação e preservação da história do cinema em Pernambuco. Ana Farache é uma fonte oficial.

Luiz Joaquim é mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco. Também é coordenador e professor da graduação em Cinema e Audiovisual do Centro Universitário Barros Melo. É editor, crítico de cinema e repórter do site CinemaEscrito.com, e vice-presidente da Abraccine. Consegui o seu contato por meio da jornalista e colega de classe, Giovanna Andrade. Seu papel na reportagem é falar sobre o movimento cinematográfico que aconteceu no Recife na década de 1970, o “Ciclo Super 8”. Luiz Joaquim é uma fonte independente.

Marcos Aurélio, Iara do Nascimento, Etiene Medeiros, João Medeiros, Edna Lúcia Correia, Amaro Gaspar, Jocilene Gaspar são pessoas que irão dar o seu depoimento e falar sobre a sua vivência nos cinemas de rua do Recife. Dentre eles temos, professores, costureira, aposentados, contador e psicóloga, respectivamente. Francisco Assis é ex-gerente da videolocadora “Papa Fita”, localizada no bairro de Água Fria. Consegui o seu contato por meio de Everaldo. Fernando Azevedo é cinegrafista e fotógrafo da Assessoria de Comunicação da UFRPE, o conheço, pois, é meu ex-colega de trabalho. Os dois falam sobre a vivência pessoal e profissional nos cinemas de rua do Recife e um pouco da diferença entre esses cinemas e as salas de shopping. Todas essas fontes são testemunhais.

Adriano Portela é jornalista e diretor do filme “Recife Assombrado”. Doutorando em Teoria da Literatura (UFPE), mestre em Teoria da Literatura (UFPE), professor de Comunicação e Artes, diretor de Cinema na Portela Produções e tem oito curtas realizados. Conheci Adriano por conta da Conexão NERDeste, mas consegui o seu contato com a jornalista e minha ex-colega de classe, Kamila Ferreira. É uma fonte testemunhal, pois o papel dele na reportagem é falar sobre sua experiência pessoal e profissional na área cinematográfica em Pernambuco.

Séphora Silva é Arquiteta e Urbanista formada pela UFPE. Fez curso de capacitação audiovisual pela Universidade de Guadalajara, no México, e se dedica a carreira de Diretora de Arte e Cenógrafa. Participou de vários vídeos e filmes, entre eles, “*Maracatu, Maracatus”* e *“Amarelo Manga”.* Bruno Antônio é cineasta, roteirista e escritor. Tem trabalhado em produtos que variam de quadrinhos, séries de animação, livros e contos. Bruno também assina o roteiro de dois longas-metragens pernambucanos: Recife Assombrado, e Além da Lenda - O Filme. Atualmente, coordena a “Escola Viu Cine de Criatividade”. Eduarda Guerra é formada em Moda. Começou sua carreira como Figurinista em um projeto de TCC da diretora Tauana Uchôa, chamado “A Vida em uma Viagem”. Foi figurinista, também, do curta metragem “Conde Virgulino” e do longa metragem “Recife Assombrado”. Consegui todos esses contatos por meio de Adriano Portela. São fontes testemunhais, pois o papel deles na reportagem é falar sobre suas experiências profissionais na área cinematográfica em Pernambuco.

7 I DESCRIÇÃO DO PROCESSO

Neste tópico vai ser abordado a descrição de todo o processo de produção da série de reportagens "Cinemas de Rua do Recife". Meu interesse pelo tema surgiu em uma palestra que foi realizada no dia 30 de novembro de 2019 na livraria Jaqueira, no Recife Antigo. Como a Conexão NERDeste estava de frente na organização do evento, acabei participando como auxiliar. Meu ex-colega de trabalho, Everaldo Júnior, ministrou a palestra com o tema "Cinemas do Recife e Heróis que Fizeram História". Além de ver os arquivos de vídeos e fotos dos cinemas da época, também me encantei pelos depoimentos das pessoas que estavam presentes na palestra. E como sempre fui muito ligada às artes, me parecia a história perfeita para contar.

Antes desse tema, eu já tinha pensado em mais outros dois. Por conta disso, não pude me preparar com tanta profundidade antes. Everaldo conseguiu me auxiliar nas primeiras informações, mas precisava ir mais a fundo. Após muitas pesquisas em livros, artigos, dissertações, reportagens e notícias sobre o assunto, me deparei com um tema muito amplo e acabei me assustando um pouco. Tentei filtrar os assuntos que queria e precisava abordar e tentei procurar por fontes. Muitas delas eu conheci nas videorreportagens especiais do Diario de Pernambuco sobre os cinemas de rua do Recife, outras eu consegui por indicações de alguns colegas de trabalho da Ascom UFRPE, Conexão NERDeste, ou colegas de classe. Alguns contatos eu consegui com o meu professor Luiz Joaquim, e outras pessoas como Adriano Portela, Everaldo Júnior, Eduardo Rolemberg, José Henrique Mota, Julianne Mendonça, Lucas Rigaud e Kate Saraiva.

Não pude finalizar o trabalho dentro da grade do curso de jornalismo da faculdade, então retomei o processo de produção em março de 2021. Nesta pausa, continuei me comunicando com algumas pessoas e fui obtendo mais informações, pois as pautas ainda não estavam totalmente fechadas. Passei o mês de março e abril trabalhando nas pautas, enquanto criava o roteiro de perguntas, para começar as gravações nos meses de março e abril. Para me auxiliar no direcionamento do trabalho e na correção dos textos, contratei a jornalista Bianca Oliveira. As propostas de cabeças e os roteiros das reportagens se encontram no Apêndice A e B no final deste relatório.

Após todo esse processo de pesquisa, fechamento das pautas, contato com as fontes e elaboração do roteiro de perguntas, comecei as gravações. O período de gravações foi entre o dia 29 de março e o dia 30 de abril. Apesar de ainda estarmos na pandemia da covid-19, consegui marcar gravações presenciais com algumas fontes. Para uma melhor captação da imagem, entrei em contato com a equipe Plart Films, composta por Pietra Couto e Lucas Marçal, para me ajudar nessas externas. Concordamos em fazer 4 externas. Também fiz algumas imagens de apoio e todas as passagens com o celular Xiomi Redmi Note 9 Pro, e com a ajuda do fotógrafo Edson Felipe, durante o mês de maio. Muitas pessoas não se sentiram confortáveis em fazer presencialmente as entrevistas por conta

da pandemia da covid-19, então fiz as entrevistas de forma online por videochamada pela plataforma “Zoom”.

Comecei o processo de decupagem do material gravado, que consiste em transcrever as entrevistas e selecionar os trechos que iriam compor a série de reportagens, nos meses de abril e maio. As imagens de apoio e as passagens foram captadas durante esse processo, pois fui concluindo os roteiros um por vez. No final de maio, todos os três roteiros das reportagens da série foram concluídos completamente, juntamente com a orientação e revisão de texto da minha orientadora.

Para a edição das reportagens, inicialmente optei pela ajuda do professor Danilo Lúcio. Porém, como a finalização dos roteiros acabou atrasando, fiquei com o prazo para terminar as edições um pouco apertado, e para o processo ficar mais fácil para mim optei por realizar a edição com o publicitário e editor de vídeo Mateus Pestana. E, posteriormente, também criou a vinheta da série em parceria com Nascimento da Silva.

A identidade visual presente na vinheta teve como principal referência a capa do livro “Cinemas do Recife” (fig. 01). O intuito desta vinheta é fazer com que o telespectador sinta que está voltando no tempo, visualizando as fotos de alguns cinemas de rua do Recife da época, e vendo e ouvindo os efeitos de um rolo de uma câmera antigo (fig. 02). O nome da série aparece logo em seguida com um filtro retro para dar essa mesma ideia de volta ao passado (fig. 03).



Figura 01: Capa do livro “Cinemas do Recife” de Kate Saraiva.

Fonte: cinemaescrito.com



Figura 02: Vinheta da série de reportagens “Cinemas de Rua do Recife”.

Fonte: Captura de tela.



Figura 03: Vinheta da série de reportagens “Cinemas de Rua do Recife”.

Fonte: Captura de tela.

Os equipamentos utilizados para gravação da série de reportagens foram as câmeras de vídeo D3300 Nikon, Canon T5i, Canon 7D com lente canon 50mm e 18-135, softbox greika, rebatedor, tripé e o celular Xiomi Redmi Note 9 Pro. Para a captação de áudio foram utilizados os microfones lapela boya M1 e boya By-mm1 Cardióide. O material foi editado no programa Adobe Premiere Pro. A vinheta e o Lower Third foram criados no programa After Effects CC 2020.

8 I DESCRIÇÃO DO PRODUTO

A série foi produzida com a intenção de ser veiculada em emissoras públicas de televisão no estado, a exemplo da TV Pernambuco. Para a realização da série de reportagens “Cinemas de Rua do Recife”, foram investidos cerca de 9 meses de apuração das informações, pouco mais de 1 mês nas gravações, menos de 1 mês na decupagem do material gravado e cerca de 1 mês na edição. Foram gravadas 21 entrevistas no total. O produto contém três reportagens especiais e um teaser[1]. O tempo total da série é de 35 minutos e 25 segundos.

Na primeira reportagem[2] da série de reportagens “Cinemas de Rua do Recife”, foi

1 Teaser da série de reportagens “Cinemas de Rua do Recife”, disponível em https://youtu.be/gw_y_9CllJY
2 Primeira reportagem da série “Cinemas de Rua do Recife”, disponível em https://youtu.be/dWmZ2OjsMxU

mostrado a trajetória dos cinemas de rua do Recife e a relação deles com a sociedade da época. Os personagens dão o seu depoimento sobre as suas vivências naquela época, mostrando como era aquela realidade e os hábitos da população. A reportagem é finalizada com uma fala rápida da repórter sobre o início do declínio desses cinemas, puxando o gancho para a próxima reportagem. A reportagem conta com arquivos de imagem e vídeo de forma interna e externa de alguns desses cinemas de rua, recortes de edições de jornais da época, e trechos de filmes de época dos acervos de veículos de comunicação, como Jornal do Commercio e Diario de Pernambuco, da Fundação Joaquim Nabuco, e imagens de internet. A primeira reportagem da série tem 12 minutos e 12 segundos.

Na segunda reportagem[3] da série "Cinemas de Rua do Recife", pernambucanos de várias idades falam sobre a vivência pessoal e profissional que tiveram com os cinemas de rua do Recife, enfatizando a época do declínio desses cinemas. Pesquisadores e profissionais da área explicam alguns dos motivos desse declínio e apresentam de maneira breve a abertura dos cinemas de shopping no Recife. O Teatro do Parque e o Cinema São Luiz possuem uma grande importância na história dos cinemas em Pernambuco e são os únicos sobreviventes da época. A reportagem contém arquivos de imagem e vídeo de forma interna e externa de alguns desses cinemas de rua, recortes de edições de jornais da época, e trechos de filmes de época dos acervos de veículos de comunicação, como Jornal do Commercio e Diario de Pernambuco, da Fundação Joaquim Nabuco, e imagens de internet. A reportagem tem 11 minutos e 55 segundos.

A terceira e última reportagem[4] da série "Cinemas de Rua do Recife" aborda como o cinema de rua auxilia na divulgação das produções locais, sendo uma vitrine do cinema independente. Essas produções são exibidas não só no cinema São Luiz e Cineteatro do Parque, como também nos Cinemas da Fundação. Com esses cinemas fechados por causa da pandemia, qual o impacto gerado no mercado cinematográfico local? Além do "Ciclo do Recife", que aconteceu na década de 1920, a cidade ainda experimentou um segundo movimento de cinema na década de 1970, o "Ciclo Super 8". O cinema era feito na bitola Super-8mn e foram produzidos mais de 200 filmes.

9 I CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho colocou em foco a cultura do Recife por meios dos antigos cinemas de rua. É notório observar que a trajetória desse tema surge em meados dos anos de 1900, com os eventos cinematográficos Pernambucanos e os nossos cinemas que fizeram história e marcaram gerações. O cinema, conforme estudos anteriores revelam, pode exercer um importante papel no desenvolvimento social, cultural, econômico e urbano das cidades. Os filmes, por opção, podem refletir questões urbanas, estabelecer um debate sobre as cidades, de modo mais intenso, amplo, atingindo um número maior de pessoas

3 Segunda reportagem da série "Cinemas de Rua do Recife", disponível em https://youtu.be/iQOGXF4Xw3w
4 Terceira reportagem da série "Cinemas de Rua do Recife", disponível em https://youtu.be/2WxFXqoGtjE

que outras produções muitas vezes não alcançam.

Pude visualizar através das pesquisas como esse estudo mostra a importância do cinema para o aprendizado da história urbana, colaborando com a valorização da cultura local, utilizando o cinema como instrumento para conhecer melhor a cidade com a construção de uma imagem e identidade da cidade do Recife. Tenho a intenção de inscrever o produto em concursos na área e também tentar veiculá-lo em veículos públicos, como a TV Pernambuco. Além disso, também pretendo usar o material bibliográfico para me auxiliar em um futuro mestrado na área.

A realização desta série de reportagens foi um grande desafio pessoal e profissional. Enfrentei barreiras o tempo todo na realização deste trabalho, e percebi que consegui derrubar todas elas. Medo, insegurança, falta de criatividade, dificuldade na produção de todos os textos, tudo isso eu tive que superar, pois mesmo tendo muita ajuda e orientação das pessoas, no final eu teria que organizar o material sozinha. A pandemia da covid-19 também foi um empecilho muito grande, pois eu teria um suporte maior da faculdade no momento da produção, os locais estariam abertos facilmente para gravação e os entrevistados estariam mais disponíveis para gravar presencialmente comigo. Mas tudo isso me mostrou que é possível fazer um bom trabalho mesmo em meio a tantas barreiras. Foi difícil, mas eu não poderia ter escolhido melhor tema ou formato.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Alexandre et al. **Reportagem na TV: como fazer, como produzir, como editar.** São Paulo: Contexto, 2010.

CUNHA FILHO, Paulo C. **Relembrando o cinema pernambucano: dos arquivos de Jota Soares.** Recife: Editora Massangana da Fundação Joaquim Nabuco, 2006.

GALVÃO, Ghita Almeida. **Revisitando o "Ciclo do Super-8" em Pernambuco, das relações.** In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-PE, 12., 2018, Recife. Disponível: < https://www.encontro2018.pe.anpuh.org/resources/anais/8/1535756129_ARQUIVO_art igoanpuhok.pdf>. Acesso em: 15 abr. de 2020.

GASPAR, Lúcia. **Cinemas antigos do Recife**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=561:ci nemas-antigos-do-recife>. Acesso em: 20 mai. 2020.

LAGE, Nilson. **A reportagem - Teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. Brasil: Record 2001**. Disponível em: <http://www.issuu.com/emanuellimeira/docs/a_reportagem_teoria_e_t_cnica_de_entrev ista_e_pesq>. Acesso em: 1 jun. de 2020.

NASCIMENTO, Arthur Gustavo Lira do. **Uma cena pernambucana: História e Cinema no Recife de 1923 a 1945.** In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH BRASIL, 27., 2013, Natal. Disponível em: < http://www.eeh2014.anpuh- rs.org.br/resources/anais/27/1371337834_ARQUIVO_ARTHUR.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2020.

SARAIVA, Kate Vivianne Alcântara. **Cinemas do Recife.** Recife, FUNDARPE, 2013.

CAPÍTULO 10

SANTUÁRIO DO BOM JESUS DO CARVALHAL, BOMBARRAL, PORTUGAL - ARQUITECTURA RELIGIOSA

Data de aceite: 01/06/2022
Data de submissão: 06/04/2022

Olívia Maria Guerreiro Martins Rodrigues da Costa
Lisboa, Portugal
http://lattes.cnpq.br/3770335227406902

RESUMO: Ontem Ermida de São pedro de Finisterra, Hoje Santuário do Bom Jesus do Carvalhal. Um ontem e um hoje que se dissipam na História; movido pela Fé, transformado pelo Homem se ergue imponente diante da pequenez humana.
PALABRAS-CHAVE: Patrimonio; Arquitectura; Arquitectura Religiosa.

BOM JESUS DO CARVALHAL SANCTUARY, BOMBARRAL PORTUGAL - RELIGIOUS ARCHITECTURE

ABSTRACT: Yesterday Ermida de São Pedro de Finisterre, today Sanctuary of Bom Jesus do Carvalhal. A yesterday and a today that dissipate in History; moved by Faith, transformed by Man, he stands impossing before human smallness.
KEYWORDS: Patrimony; Architecture; Religious Architecture.

TEXTO

Santuário, residência de Deus entre os Homens, fruto duma harmonia arquitetónica; proveniente internamente da "… *árvore da cruz* …"[1] – a cruz – , externamente pelo espaço físico onde se encontra – edifício – ambos encerram em si todo o ciclo litúrgico – mistério pascal –.

ARQUITECTURA RELIGIOSA

No Antigo Testamento a edificação, implantação, dimensão, bem como os materiais a serem utilizados no Templo, eram inspirados por Deus; hoje o homem afastou-se um pouco desta ideia, mas não descartou totalmente o passado. Na sua conceção cada elemento arquitetónico tem um significado próprio, senão vejamos:

As pedras utilizadas na sua edificação representam o ser humano, os fiéis, sem o Homem não existe Igreja, é para Ele e com Ele que se constrói;

- As vigas e os pilares representam o corpo da Igreja, aqueles que defendem a unidade e a sustentabilidade da Igreja, sendo as vigas a união e os pilares a sustentabilidade;
- A planta em forma de cruz, sacraliza o espaço, orientada no seu eixo principal no sentido oeste-leste;
- O pavimento representa o fundamento da Fé Cristã.
- O crente ao abrir a porta, orientada

1 Jean Hani inO simbolismo do Templo Cristão

a oeste, tem a consciência de estar a entrar num espaço sagrado, que quando atravessado indica o caminho a ser percorrido na direção da luz;

- As janelas, as frestas, e os óculos representam a hospitalidade;
- A sacristia onde se encontram os vasos sagrados representa o seio da Virgem Maria;
- O altar, estrutura fixa ou móvel, situa-se no cruzamento do transepto, marcando o centro, é a peça fundamental de onde tudo converge e para onde tudo imerge, é o objeto que saudamos, beijamos e incensamos, é à volta dele que a assembleia se reúne. Em cima deste existem: seis velas mais o Cirio Pascal que representa a coluna de fogo, Cristo Ressuscitado, são colocadas três de cada lado da cruz, relembrando ao crente as setes luzes espirituais diante do trono celeste de Cristo, o mundo transfigurado por Cristo, e a Cruz, colocada no meio do altar, formada por dois eixos, um vertical e outro horizontal representa a relação entre o celestial e o terreno, "… *é que é, através da crucificação (o conhecimento dos opostos) que se chega ao centro de si mesmo (iluminação)* … " [2]. O eixo vertical divide-se em duas partes: a parte de cima da horizontal simboliza "… *exaltação da ascensão aos estados superiores do ser ao céu* …"[3], a parte de baixo simboliza "… *os estados inferiores do ser, os infernos no sentido mais amplo – inferi – inferiores evidentemente em relação ao estado humano* …"[4]; o eixo horizontal representa a " … *amplitude da extensão do mistério do próprio nível do nosso mundo, do nosso estado humano, a sua extensão a todas as épocas e a todas as regiões da terra* …"[5]. A Cruz é um elemento paradoxal, mas de uma enorme beleza e aos olhos da fé é o símbolo dum amor que vai até ao fim. Lugar da glória, da vitória, da beleza que brota dum amor incondicional;
- Os degraus, três, realçam a importância do altar, e simbolizam: corpus, anima, spiritus, relembram que o altar se ergue, em paralelismo com a imagem que temos do mundo e do paraíso;
- No exterior os sinos – significam sinal, tanto em latim como em português. Desempenham um papel fundamental na vida social das populações, apesar de ser considerado um instrumento do padre, em muitas localidades o ritmo destas é marcado pelas badaladas deste; tanto serve para dar as horas, anunciar casamentos, batizados ou funerais, incêndios, a hora da missa, até quando se celebra a homilia, em algumas localidades, o sino toca, anunciando a toda a comunidade a presença de Cristo. São em bronze e produzem um som metálico que se enquadra da categoria religiosa de ruido sagrado, quando instalados na Igreja são alvo de grandes celebrações, "… *os sinos são como a voz amplificada das nossas alegrias e tristezas, e, nesta conformidade tem uma simpatia moras com os nossos corações* …"[6].

2 Idem
3 Idem
4 Idem
5 Idem
6 Idem

Todas as edificações católicas: Igrejas, Capelas ou Altares Campais, precisam de autorização do Patriarcado para a sua construção, é uma noma que provem do inicio século XV – Constituições de 1402 e de 1464 / 68, se prolonga pelo século XVI – Concilio de Trento 1545 / 1563, Constituições Sinodais do Arcebispado de Lisboa, 1640 e se mantem em vigor nos dias de hoje.

Depois de erigidos recebem a visita de um Delgado ou Prelado, para verificar se estão dentro das normas canónicas e contêm todos os paramentos necessários aos atos de culto; estando tudo em ordem procede-se à bênção do altar, e é dada autorização para celebrar a missa. Os atos administrativos são registados, e ficam arquivados nas Paróquias, ou/e nas Dioceses – Câmaras Eclesiásticas ou Cúrias – ou ainda nas chancelarias das três Ordens Militares, consoante a jurisdição.

O recinto do Santuário possui ainda diversos espaços físicos de oração como o Altar Campal, a Via Sacra Exterior, o Monumento aos Cirios, e até um Cemitério, para lembrar ao crente que a vida na terra é apenas uma passagem, e que temos que cuidar tantos dos vivos como daqueles que já partiram; todos estes espaços indicam e relembram aos fieis a união do céu e da terra, onde o Amor pelo ser Humano se sobrepõe ao material, onde todo o sacrifício e dor têem sempre uma recompensa.

CARACTERIZAÇÃO ARQUITECTÓNICA

Quando olhamos para um edifício vemos o todo: paredes, portas e janelas; e analisamos sem nos apercebemos inconscientemente que o que torna mais ou menos belo o que determina a sua qualidade ou o que o enquadra numa determinada época são os elementos que o compõem. São eles que nos contam a história do edifício, que nos ajudam muitas vezes a caraterizar a época, a definir o autor ou construtor do projeto e até de quem o encomendou. Cada elemento resultante da organização interna do espaço, possui uma qualidade e uma identidade própria, que tornam o edifício mágico aos nossos olhos.

O património arquitetónico religioso não é diferente, este constitui um dos núcleos da arquitetura, com características tanto arquitetónicas como decorativas específicas; a sua tipologia é resultante da interligação entre a funcionalidade do espaço e os anexos administrativos necessários para o funcionamento do mesmo.

São um símbolo vivo, das memórias e vivências das comunidades em que estão inseridos, despertam o interesse dos mais variados grupos da sociedade tornando-o alvo de pressões operantes muitas vezes divergentes das que foram projetadas.

O Santuário não possui um estilo arquitetónico definido, fruto das diversas épocas construtivas (a que esteve sujeito) consequência da sua progressiva evolução, modificação e até de adulterações mais ou menos significativas; é constituído por:

Conjunto arquitetónico

Igreja, torre sineira e anexos – [Figura 1]

Exterior

De 2 pisos à exceção da torre sineira com 3 pisos, de planta retangular irregular, sendo a Igreja o edifício central de todo o conjunto, volumetricamente articulado e interligado entre si tanto externamente como internamente; com coberturas diferenciadas: na Igreja, sobre a nave e a capela-mor de duas águas; nos anexos: na residência paroquial (primitiva residência, desativada) de quatro águas, e na sacristia 1 águas e o restante de aba corrida; paramentos verticais rebocados e pintados.



[Figura 1] Conjunto arquitetónico. Fotografia de Olívia da Costa.

A fachada principal da Igreja de S. Pedro [Figura 2] (é por esta que se acede ao seu interior através dum adro delimitado por um gradeamento em ferro forjado), orientada a sudoeste, de composição harmónica constituída por três corpos: a Igreja ao centro – de pano único, com frontaria recortada sobre ela existe uma cruz em pedra, marcando o eixo vertical da fachada – eixo de simetria, rasgado por três vãos: a porta principal, encimada por uma vieira, um janelão rematado com frontão triangular e um óculo - duas torres sineiras de alturas desiguais de cada lado da Igreja – a torre adossada à esquerda, mais alta do que a torre da direita, é dividida por vários panos, rasgada por 4 vãos: porta de entrada, duas frestas verticais; e pelo campanário, por baixo deste um relógio e uma placa toponímica com a data da edificação; a torre sineira adossada à direita é similar à torre do lado esquerdo à exceção da altura, mais pequena e do relógio que nesta não existe, tem também uma placa toponímica mas com uma inscrição diferente; as cúpulas de ângulos quebrados são iguais nas duas torres. Cada corpo é marcado por cunhais em cantaria, adossados nas torres sineiras, rematados por pináculos na zona das torres, e por fogaréus na zona da Igreja. Os socos são em pedra bordejada à exceção dos vãos que dão acesso ao edifício.



[Figura 2] Fachada principal orientada a sudoeste. Fotografia de Olívia da Costa.

De empena reta, a fachada lateral [Figura 3] orientada a sudeste, com dois pisos, envolta por uma dupla escadaria lateral, simétrica, com balaustres em pedra, de acesso ao segundo piso, rematada por três portões desiguais com telheiros, e gradeamento de ferro em forma de ponta de lança. Acede-se ao edifício por um átrio precedido de dois degraus. O primeiro piso é marcado por três vãos, uma porta e duas janelas, uma de cada lado (da porta); o segundo piso é aberto por uma loggia avançada constituída por vinte e cinco vãos em forma de arco, e por dez vãos (interiormente) de parapeito corrido. O pano da escadaria é rasgado ao nível do primeiro piso, de cada lado da mesma, por dois vãos denominados – porta do judeu -.



[Figura 3] Fachada lateral orientada a sudeste. Fotografia de Olívia da Costa.

De dois pisos, adoçamento da sacristia em empena reta, a fachada lateral orientada a noroeste [Figura 4] é constituída por três corpos, sendo o corpo central – segundo corpo -, rasgado ao nível do primeiro piso: por seis vãos, quatro portas e duas janelas (duas portas de acesso publico, uma: à entrada da Igreja + livraria + secretaria paroquial + artigos religiosos; outra para a aquisição de velas, as outras duas portas tem acessos reservados) e no segundo piso por três vãos com aduelas em madeira e molduras em cantaria, uma porta central e duas janelas uma de cada lado. O primeiro corpo corresponde à livraria

é apenas rasgado no segundo piso por dois vãos – janelas; o terceiro corpo de um piso apenas e com fachada em triangulo.



[Figura 4] Fachada lateral orientada a noroeste. Fotografia de Olívia da Costa.

Constituída por três corpos, a fachada posterior orientada a nordeste [Figura 5], sendo o corpo central - segundo corpo - de empena triangular marcado por cunhais de cantaria flanqueado por edifício contínuo à nave com escadaria de acesso a loggia, o pano da escadaria é rasgado no primeiro piso por quatro vãos simples com aduelas em madeira e molduras em cantaria – duas portas de acesso w.c. e duas janelas. O primeiro corpo é um corpo reentrante, de empena reta, o acesso à sacristia é feito por um átrio; o pano da fachada é rasgado por dois vãos, sendo um deles laterais. O terceiro corpo é marcado frontalmente por três vãos, uma porta e duas janelas desiguais sobrepostas e por uma escadaria lateral de acesso à capela-mor, precedido por um átrio de planta triangular.



[Figura 5] Fachada posterior orientada a nordeste. Fotografia de Olívia da Costa.

Interior

– Igreja –

De São pedro [Figura 6], de uma só *nave* – com teto em três planos com caixotões de madeira pintados, ao centro os instrumentos da Paixão de Cristo ornamentado com

15 painéis de flores, ao fundo (de costa para a entrada) em posição elevada, com acesso através de uma escada de madeira, encontra-se o Trono em talha dourada Joanina, onde se guarda a venerada Imagem do senhor Jesus, paramentos verticais rebocados e pintados com silhar azulejar, pavimentos em mosaico.



[Figura 6] Igreja de São Pedro - Interior. Fotografia de Olívia da Costa.

O transepto – nave de passagem, [Figura7], com ligação à livraria e à sacristia, tem ainda ligação com a capela-mor – parte principal da Igreja composto por: Sacrário em talha dourada e um Retábulo constituído por duas colunas coríntias em madeira, onde estão duas imagens em madeira policromada uma do Sagrado Coração de Jesus e outra do Imaculado Coração de Maria, Arco triunfal pleno com entablamento aberto com duas tribunas, Altar-Mor com camarim envidraçado ladeado por quatro colunas de fuste canelado com entablamento rematado por frontão triangular encimado por resplendor, pavimento em mármore, teto em abobada de berço com as insígnias laterais da Paixão de Cristo e ao centro os atributos de São Pedro ambas em relevo de estuque.



[Figura 7] Igreja de São pedro - Transepto. Fotografia de Olívia da Costa.

O teto [Figura8] é pintado na cor rosa com elementos decorativos em estuque na cor branca. A composição artística consiste numa divisão geométrica assumida pelo artista, da abobada em 4 partes iguais, sobre o tema da Paixão de Cristo – os instrumentos – As Armas de Cristo, partindo ou convergindo para o centro onde se encontram representados os atributos de São Pedro, em ouro, emoldurados numa estrela de oito pontas. Toda a abobada é rematada por um friso ornamentado com cornucópias.



[Figura 8] Igreja de São pedro – Teto da abobada da Capela-Mor. Fotografia de Olívia da Costa.

No corpo da Igreja (de frente para o Altar-mor) – estão duas Capelas colaterais, duas Capelas laterais, o Púlpito, e o Coro-alto (de costas para o Altar-mor):

Capela colateral [Figura9] – lado do Evangelho – Com retábulo devocional, de iconografia hagiográfica em madeira pintada com imaginária alusiva a São Pedro. Paredes com pintura sobre estuque, coberturas simples rebocadas e pintadas de branco.



[Figura 9] Igreja de São pedro – Capela Colateral dedicada a São Pedro. Fotografia de Olívia da Costa.

Capela colateral [Figura10] – lado da Epistola – Com retábulo devocional, iconografia Mariana em madeira pintada com imaginária alusiva a Nossa Senhora. Paredes com pintura sobre estuque, coberturas simples rebocadas e pintadas de branco.



[Figura 10] Igreja de São pedro – Capela colateral dedicada a Nossa Senhora. Fotografia de Olívia da Costa.

Capela lateral [Figura11] – lado da Epistola, Capela dedicada ao Senhor dos Passos – onde se encontra a Imagem do Senhor dos Passos, enquadrada num vistoso baldaquino dourado, temos ainda para veneração as Imagens de Nossa Senhora das Dores, Santo António, Santo Antão, Santa Teresa do Menino Jesus, São Luís de Gonzaga, Santa Rita, Santa Luzia, Nossa Senhora da Conceição e Santa Filomena, estas Imagens encontram-se assentes em pienhas; um Altar Tumular com a Imagem do Senhor morto, decorado com um friso azulejar de padronagem do século XVI. De referir ainda que nesta Capela celebra-se o Sacramento da Reconciliação.



[Figura 11] Igreja de São pedro – Capela lateral dedicada ao Senhor dos Passos. Fotografia de Olívia da Costa.

Capela lateral [Figura12] – lado do Evangelho e/ou Capela Batismal/Batistério – constituída pela antiga Pia Batismal em pedra e um nicho com os Santos óleos, o acesso a esta Capela encontra-se vedado por uma porta em ferro forjado, pintado na cor cinzento prateado, os paramentos verticais são revestidos a azulejo do século XX.



[Figura 12] Igreja de São Pedro – Capela Batismal/Batistério. Fotografia de Olívia da Costa.

Púlpito [Figura13, 14 e 15] – lado do Evangelho – Constituído por um contraforte, com acesso interior por uma escada e uma porta de verga reta em madeira com aduelas também em madeira e molduras em cantaria simples, planta retangular, bacia assente em mísula decorada, com guarda plena entalhada pintada com dourados, baldaquino adossado a parede em madeira pintada com dourado.







[Figuras 13, 14 e 15] Igreja de São Pedro – Púlpito. Fotografia de Olívia da Costa.

Coro-alto [Figura16] – Guarda com balaustrada em madeira, com balaustres trabalhados em madeira, suportado por duas colunas em pedra, as pias de água benta circunda as colunas (que suportam o coro), com guarda-vento e órgão.



[Figura 16] Igreja de São Pedro – Coro-Alto. Fotografia de Olívia da Costa.

– Torre sineira –

De planta quadrangular, acesso tanto exterior como interiormente por uma escadaria em pedra, vãos fechados em madeira com molduras em cantaria, vãos abertos com molduras em cantaria, paredes e tetos rebocados e pintados.

– Anexos –

Sacristia, Secretaria, Livraria, Casa das velas

De plantas retangulares cada um deles, paramentos verticais rebocados e pintados, tetos rebocados e pintados, à exceção do átrio de distribuição com silhar azulejar, pavimentos em mosaico. De salientar ainda que estes anexos se encontram ao nível do r/c chão, e cada um deles se encontra equipado com mobiliário adequado as suas funções.

A iluminação de todo o conjunto é feita tanto por luz natural através de vãos: janelas e/ou portas envidraçadas e luz artificial, recorrendo na maioria dos casos a lâmpadas florescentes.

Edifícios e estruturas construídas

De elevação, extração e distribuição

– Poço com arco – [Figura17]

Parte superior de acesso ao poço em pedra revestido a cantaria, o arco é em alvenaria revestido a cantaria, com bebedouro em pedra.



[Figura 17] Poço. Fotografia de Olívia da Costa.

– Chafariz – [Figuras18 e 19]

Existem dois. Um (à esquerda) com bacia em pedra retangular, de espaldar em empena oval, revestido com um "painel de 1.54 x 0.98 m, hagiográfico, com azulejos 0.14 x 0.14 m, figurativos, recortados, policromo, retangular ao alto, de iconografia religiosa alusivo às "Das Fontes da Salvação sacia-vos na alegris. Comparação entre a água que nos sacia a sede e Jesus que é a fonte da salvação."[7]; e outro (à direita) todo em pedra com bacia circular e espaldar triangular, desprovido de qualquer motivo decorativo.





[Figuras 18 e 19] Chafariz. Fotografia de Olívia da Costa.

– Fonte – [Figura 20]

Bacia em pedra, semi - circular, com empena também semi - circular revestido com um "painel hagiográfico, com azulejos figurativos, de dimensão: 0.98,5 x 0.98,5 m, com azulejo de 0.14 x 0.14 m policromo, sete por sete azulejos; de iconografia religiosa alusiva à "Boa Samaritana", tanto as figuras como o fundo são de contornos regulares preenchidas com pinceladas nas cores azul e branco, delimitado por traços verticais e horizontais,

7 Olívia da Costa in Inventário Azulejar –Santuário do Senhor Jesus do Carvalhal, Bombarral

envolvidos por elementos de folhagens estilizadas"[8]. Narra a cena bíblica: "… *Jesus cansado da caminhada, sentou-se, sem mais na borda do poço. Era por volta do meio-dia. Entretanto, chegou uma certa mulher samaritana para tirar água. Disse-lhe Jesus: «dá-me de beber* …» " in Bíblica, Evangelho segundo São João, 4, 1 – 42.



[Figura 20] Fonte. Fotografia de Olívia da Costa.

Residenciais

– Casa do Ermitão e Casa Paroquial – [Figura 21]

Quem entra no Santuário do lado esquerdo observa duas habitações unifamiliares, a mais antiga pertencia ao Ermitão[9] desativada, e a segunda é hoje a atual Casa Paroquial; a separação das duas habitações é notória não só pelo estilo arquitetónico mas também pelo alpendre que dá acesso à segunda habitação.



[Figura 21] Casa do Ermitão (à esquerda) e a Casa paroquial (à direita). Fotografia de Olívia da Costa.

8 Idem

9 O zelador da Ermida = Caseiro, este nome deriva da presença da Ermida, apesar da habitação ser do século XX

Edifícios em banda, de extrema não ocupadas, área envolvente verde, edifícios não dissonantes, de pequena área, de planta retangular de frente larga, de dois pisos (um deles em cave), com dois fogos, volumetria simples, duas fachadas de um único pano, com vãos contínuos em faixa horizontal e outras duas convergentes em canto com uma das empenas rasgada por um vão – janela, cobertura inclinada com duas águas dum lado e do outro lado mais uma cobertura plana, os vãos são simples caraterizados por aduelas em madeira e molduras em cantaria.

Na habitação do Ermitão, a fachada principal é rasgada por três vãos com a métrica janela + porta + janela, a fachada posterior é adossada por uma escadaria, e rasgada por três vãos – janelas no piso superior, e por dois vãos no piso inferior, porta + janela, de salientar ainda a existência de um forno exterior.

Por sua vez a Casa paroquial, a fachada principal é rasgada quatro vãos com a métrica porta + fresta + janela + janela; a fachada posterior rasgado por dois vãos: um portão e por uma janela; interior - escada simples interior, com cozinha simples sem despensa, em espaço independente adjacente a espaço de circulação, com sala multifuncional, com instalações sanitárias no interior do fogo com um único compartimento, sem janela, quartos de dormir com janela, arrumos, garagem.

Ambas Arquitetura residencial unifamiliar do século XX, em piso térreo com cave.

– Habitações unifamiliares – [Figuras 22 e 23]

Edifícios em banda entre empenas dum lado em extrema não ocupada e do outro lado de gaveto, envolvido por uma área verde, edifício não dissonante, lote de dimensão média, de planta retangular de frente larga, lotes de um único piso, com um fogo, volumetria simples, com duas fachadas convergentes, cobertura inclinada com duas águas, acesso em escada simples com três degraus. Cada edifício – pano único, com vãos contínuos, com a métrica: janela + janela + porta + porta + janela + janela e assim sucessivamente até ao fim da banda, em faixa horizontal; interior - entrada sem vestíbulo, sem cozinha, sem sala, instalações sanitárias interiores num único compartimento, com janela; quartos de dormir, interiores com janela. Socos em alvenaria, vãos são simples com aduelas em madeira e molduras em cantaria.

Arquitetura residencial unifamiliar do século XX, em pisos térreo.



[Figura 22] Habitações unifamiliares - conjunto. Fotografia de Olívia da Costa.



[Figura 23] Habitações unifamiliares. Fotografia de Olívia da Costa.

Culturais e recreativas, construídas de exterior

– Parque das merendas – [Figura 24]

Espaço destinado ao convívio quer em família quer entre amigos, composto por um coreto, instalações sanitárias, mesas circulares e retangulares com os respetivos bancos, todo o conjunto é em pedra; com estruturas de apoio com os mais variados fins em madeira e em alvenaria.



[Figura 24] Parque das merendas. Fotografia de Olívia da Costa.

Cultural e recreativa [Figura 25]

– Museu – Dedicado ao Ex-votos e – Salão de atividades paroquiais –

Edifícios em banda entre empenas dum lado em extrema não ocupada dum só lado, edifício não dissonante, lote de dimensão média, de planta retangular de frente larga, lotes de um único piso, volumetria simples, com duas fachadas convergentes, cobertura inclinada com duas águas, acesso térreo. Cada edifício com pano único, vãos contínuos com aduelas em madeira e molduras em cantaria.

Arquitetura residencial unifamiliar do século XX, em pisos térreo; apesar da sua utilização não ser residencial.



[Figura 25] Salão das atividades Paroquiais (à esquerda e Museu dos Ex Votos (à direita). Fotografia de Olívia da Costa.

Religiosa

– Crematório –

Fogueira onde os Fiéis queimam as velas, espaço circular delimitado por uma construção em alvenaria.

– Cruzeiro – [Figura 26]

Cruz símbolo do trinfo sobre a morte, Ele mede, dita e marca os lugares sagrados do Verbo, lugares de onde tudo diverge e ao mesmo tempo converge, onde esta dualidade convergência/divergência se relaciona com as quatro estações do ano, com o símbolo dos quatro evangelistas ou com os tetramorfos; pode ser também a representação esquemática de um homem de braços abertos em oração, ou a árvore da vida; base arquitetónica para a planificação de Igrejas. O seu aparecimento surge nos primeiros séculos do cristianismo, ligados à cruz dos cristãos, representam a crença e a fé de um povo, quando implantados nos adros da igreja santificam esse espaço, através dum rito processional. "*É uma forma de oração, um convite à reflexão, como um catecismo de pedra que nos introduz nos permanentes mistérios que movem filósofos, artistas e poetas: o enigma da origem da vida, a morte e o mundo*" [10]



[Figura 26] Cruzeiro. Fotografia de Olívia da Costa.

A história por detrás da construção do cruzeiro no Santuário bem como a sua

10 Leonel VIEIRA in Seminário: «Cruzeiros de Lousada», Universidade Portucalense, 2004

localização é desconhecida, mas ele lá está, para nos fazer lembrar de algo ou simplesmente para nos fazer questionar a sua razão de existir. A cruz é desprovida de qualquer decoração, encaixa num paralelepípedo assente em três degraus de base quadrada.

– Altar Campal – [Figura 28]

Recinto destinado a celebrações religiosas exteriores, sacralizado pela presença do Altar e da Cruz, o ritmo cerimonial é igual ao interior; de planta retangular, com bancadas elevadas, aproveitando o declive do terreno.



[Figura 28] Altar Campal. Fotografia de Olívia da Costa.

– Altares/Nichos – [Figuras 29 e 30]

Por definição são um buraco feito numa parede, podem ser construídos para o efeito, como acontece no Santuário, de pequenas dimensões, vulgarmente designado como uma casinha de imagens, usa-se normalmente em igrejas católicas onde é colocada uma imagem dentro.



[Figura 29] Altar com a Imagem do Senhor Jesus. Fotografia de Olívia da Costa.

Pelo Santuário podemos encontrar dois Altares/Nichos um com a Imagem do Senhor Jesus e outro com a Imagem de Nossa Senhora. Construção simples com paredes e tetos rebocados e pintados, um de iconografia Cristológica outro de iconografia Mariana com a imaginária alusiva ao tema de cada um.



[Figura 30] Altar com a Imagem de Nossa Sr.ª da Conceição. Fotografia de Olívia da Costa.

– Via Sacra – [Figura 31]

Do latim Via Crucis – Caminho da Cruz, constituída por 14 estações/etapas, que representam o percurso feito por Jesus há 2000 anos pela cidade de Jerusalém, carregando a Cruz desde o Pretório de Pilatos até ao Calvário. Na altura da Quaresma os cristãos são convidados a fazerem o exercício da Via Sacra, os fiéis percorrem cada estação meditando na Paixão de Jesus Cristo.

Construção simples com paredes e tetos rebocados e pintados com um painel azulejar do século XX, alusivo a cada estação. Cada painel de azulejos de 0.14,5x0.14,5m tem uma dimensão de 0.59,5x0.44m, monocromo, retangular ao alto, 4 por 3 azulejos, de iconografia religiosa; com moldura definida por um traço espesso de cor azul em fundo branco.



[Figura 31] Via Sacra – V Estação. Fotografia de Olívia da Costa.

Cada Estação retrata o seu sofrimento desde a condenação à crucificação:

I. Estação: Jesus é condenado à morte

II. Estação: Jesus carrega a cruz às costas

III. Estação: Jesus cai pela primeira vez

IV. Estação: Jesus encontra a sua Mãe

V. Estação: Simão Cirineu ajuda a Jesus

VI. Estação: Verónica limpa o rosto de Jesus

VII. Estação: Jesus cai pela segunda vez

VIII. Estação: Jesus encontra as mulheres de Jerusalém

IX. Estação: Terceira queda de Jesus

X. Estação: Jesus é despojado de suas vestes

XI. Estação: Jesus é pregado na Cruz

XII. Estação: Jesus morre na Cruz

XIII. Estação: Jesus é descido da cruz

XIV. Estação: Jesus é Sepultado

– Memorial aos Cirios – [Figura 32]

Monumento erguido para homenagear e perpetuar esta celebração religiosa; composto por 7 painéis azulejares, figurativos, colocados ao longo de todo o Memorial, o Crente ou o visitante é convidado a desfrutar e contemplar à narração dos Círios. Painéis do século XX, da autoria de A. Cirios da oficina Brito, das Caldas da Rainha.



[Figura 32] Memorial aos Cirios. Fotografia de Olívia da Costa.

Funerária

– Cemitério – [Figura 33]

Cemitério, do latim coemeterium que deriva do grego koimeterion, de koimao, significa lugar de descanso, de dormir; primitivamente associado a lugares sepulcrais dos judeus e dos cristãos.

Como hoje se conhecem, edificados em terreno cercado e isolado das Igrejas

também denominados de Campo Santo é uma instituição do cristianismo, apesar de nos tempos pré-cristãos já haver locais de enterramentos comuns.



[Figura 33] Cemitério – Entrada principal. Fotografia de Olívia da Costa.

À medida que o cristianismo vai-se afirmando, as comunidades cristãs sentem necessidade de terem os seus cemitérios próprios, o que só acontece a partir do século III d.C., com as perseguições do Romanos os cemitérios não subterrados anexos às Igrejas começam a surgir. O local de enterramento de cada Cristão era ditado pela sua condição económica, só os Cristãos de classe social elevada eram sepultados no interior da Igreja os restantes ficavam no exterior – no átrio que rodeia a Igreja.

Os enterros dentro das Igrejas e os abusos gerados por estes originou que a Igreja Católica mudasse várias vezes a legislação eclesiástica; já no ano 563 o primeiro concilio bracarense proibia esta prática considerada de anti-higiénica, mas só a partir dos finais do século XVIII, com o decreto de Rodrigo da Fonseca que origina a celebre revolta popular Maria da Fonte que se põe fim a este costume.

As práticas e disposições da Igreja Católica Apostólica Romana são seguidas de um modo geral pelos protestantes.

A edificação e administração dos cemitérios estão a cargo das Camaras Municipais, sendo punido por lei qualquer contravenção aos regulamentos municipais.

O primeiro cemitério no Santuário localizava-se junto à primitiva Ermida de São Pedro, as causas para o desataviamento são desconhecidas. Tanto pode ter sido por causa do terramoto, do aumento populacional ou ainda com as obras de ampliação da Igreja; sabe-se sim, que este existiu, porque na década de 50 do século passado, foram recolhidas quatro estelas funerárias, duas estão na sede da Junta de Freguesia do Carvalhal e as outras duas pensa-se que estão armazenadas no armazém da Câmara Municipal do Bombarral, apesar de serem oferecidas ao Museu Municipal do Bombarral.

Em meados do século XIX, constrói-se o atual cemitério, no início do século XX é construída a Capela Mortuária e durante esse mesmo século vai sofrendo obras de ampliação.

Espetáculo e lazer

– Coretos – [Figuras 34 e 35]

Destinados a concertos de música, normalmente por bandas filarmónicas.

Não existem muitos estudos sobre o aparecimento dos coretos, principalmente em Portugal, pensa-se que o coreto como estrutura construída fixa remonta a meados do século XIX. Estão associados às Paróquias fruto da descentralização cultural, mas é a partir dos anos 90 do século XX, que os coretos emergem como expressão da cultura popular, associados agora às Filarmónicas; por norma são obras anonimas.



[Figura 34] Coreto – Adro da Igreja. Fotografia de Olívia da Costa.

No Santuário existem dois coretos com estruturas diferentes, o primeiro implantado no adro da Igreja e o segundo no Parque das merendas; ambos são de planta hexagonal, compostos por uma base de alvenaria o primeiro com uma base dupla em alvenaria é encimado por uma grade de ferro com desenho simples, coberto por uma estrutura metálica de forma piramidal com base rendilhada assente em seis colunas de ferro fundido, o segundo é também encimado com uma grade em ferro com um desenho simples, de acesso através de duas escadarias ladeadas por um varandim metálico, é aberto.

O segundo coreto surge pela proibição do Patriarcado nos anos 50 do século passado, dos arraiais junto das Igrejas, e próximo dos cemitérios como é o caso do Santuário, levando à desativação e transformação do primeiro coreto que chegou a ser envidraçado para se adequar às novas funções - altar para missa campal, hoje é apenas um edifício decorativo.



[Figura 35] Coreto – Parque das merendas. Fotografia de Olívia da Costa.

Higiene pública e sanitária

– Instalações sanitárias –

Edifícios de planta retangular desprovido de qualquer elemento de decorativo.

O edifício da esquerda – de apoio ao parque das merendas – empenas retas, rasgada por dois vãos: portas na fachada principal;

O edifício da direita – de apoio ao Santuário - empenas retas nas fachadas principal e posterior, rasgadas por um vão - porta e de empenas triangulares nas fachadas laterais, rasgadas por cinco vãos – frestas horizontais.

REFERÊNCIAS

Arquivo do Santuário do Senhor Bom Jesus do Carvalhal, *Atas da Junta da Paróquia*;

Associação de Desenvolvimento do Carvalhal, *Roteiro Turístico – Espaços verdes, História, Arte, Fé, Carvalhal*, Bombarral;

BETTENCOURT, Teresa, *Óbidos, Arquitectura e Urbanismo (séculos XVI e XVII*), Estudos gerais, série universit;

Bibliografia das monografias locais, (3 vols), Lisboa, 1990-1993;

CARVALHO, Orlando de, *Via Sacra do Jubileu, Paulus*, Lisboa, Apelação, 1999;

CONCEIÇÃO, Vasco P. da; BARREIRA, Maria, *A Relegiosidade Popular e os Cirios do Senhor Jesus do Carvalhal*, Bombarral, Museu Municipal do Bombarral, Bombarral, Câmara Municipal do Bombarral;

HANI, Jean, *O simbolismo do Templo Cristão*, Lisboa, Guy tredaniel, Editor Edições 70;

MACHADO, Júlio César, *No Oeste: Antologia de textos de Júlio César Machado*, Bombarral, pp. 81 - 82, 1996;

MELO, Sebastião José de Carvalho e, *Memórias Paroquiais* 1722/1832, *Dicionário Geográfico de Portugal*, Tomo 9, nº 162, (c 2" 1758/1758), Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo, p. 1037 - 1038;

RAMOS, Augusto José; MONTEIRO, Jorge de Almeida, Bombarral *e o seu Concelho: (Subsidios para a sua história)*, Bombarral, Tipografia Judicidus, 1982;

RODRIGUES, Maria João Madeira; SOUSA, Pedro Fialho; BONIFÁCIO, Horácio Manuel Pereira, V
SANTOS, Moisés Espirito, *A Religião Popular Portuguesa*, (2ª edição), Assírio & Alvim, 1990;

Vocabulário técnico e crítico de Arquitectura, (4ª edição), Quimera Editores, 2005;

Via Crucis, Paulus, Apelação, 1998;

Tesouros Artisticos de Portugal, Lisboa, 1976

CAPÍTULO 11

POLÍTICAS ESPACIALES DEL AFECTO: EL CASO DE MONA HATOUM

Data de aceite: 01/06/2022
Data de submissão: 12/04/2022

Toni Simó Mulet
Universidad de Murcia, Facultad de Bellas Artes
Murcia – España
https://orcid.org/0000-0002-0917-9938

RESUMEN: En este texto analizamos las estrategias de resistencia relacionadas con conflictos políticos, migratorios y sociales que operan en la producción artística contemporánea de Mona Hatoum. Los deseos, la memoria y el desarraigo cuestionan e interrogan las nociones liminales y las fronteras político-culturales, en lo que se ha venido a llamar las resistencias a las cartográficas del poder. Abordaremos en una primera parte el estudio de las obras de arte de Mona Hatoum que incluyen la espacialidad geográfica y performativa de lo global y lo local en sus instalaciones "cartográficas" como *Present Tense* (1996), *Continental Drift* (2000). En una segunda parte, estudiaremos los vínculos entre la distancia y la proximidad, entre las memorias personales y colectivas que condicionan la forma con la que los espectadores responden al arte autobiográfico de Mona Hatoum. Finalmente, concluimos que las teorías del "afecto" y la "política" de una forma u otra comparten un determinado espacio con las obras de Mona Hatoum.
PALABRAS CLAVE: Cartografías, globalización, espacialidad, Mona Hatoum, afecto.

ABSTRACT: In this text we analyse the strategies of resistance related to political, migratory and social conflicts that operate in Mona Hatoum's contemporary artistic production. Desire, memory and uprootedness question and interrogate liminal notions and politico-cultural borders, in what has come to be called resistances to the cartographies of power. In the first part, we will look at Mona Hatoum's artworks that include the geographical and performative spatiality of the global and the local in her "cartographic" installations such as Present Tense (1996) or Continental Drift (2000). In a second part we will study the links between distance and proximity, between personal and collective memories that condition the way in which viewers respond to Mona Hatoum's autobiographical art. Finally, we conclude that theories of "affect" and "politics" in one way or another share a certain space with Mona Hatoum's works.
KEYWORDS: Cartographies, globalization, spatiality, Mona Hatoum, affect.

1 I INTRODUCCIÓN

Mona Hatoum empezó su carrera artística utilizando la performance y el video en la década de los ochenta, centrándose con gran intensidad en la idea del cuerpo y la acción performática. Desde el comienzo de la década de 1990, su trabajo artístico se desarrolló a través de instalaciones a gran escala que tienen como objetivo implicar al espectador en

las emociones contradictorias del deseo y la repulsión, el miedo y la fascinación. En sus instalaciones escultóricas, Mona Hatoum ha utilizado el recurso de la transformación de lo familiar y lo cotidiano (objetos domésticos como sillas, mesas, utensilios de cocina, etc.) en algo extraño, amenazador y peligroso. Incluso el cuerpo humano se vuelve insólito en obras como *Corps étranger* (1994) o *Deep Throat* (1996), instalaciones que utilizan trayectos endoscópicos a través del "paisaje interior" del propio cuerpo del artista. En *Homebound* (2000) y *Sous Tension* (1999) Hatoum utiliza una escenificación doméstica un tanto amenazante y surrealista, para atrapar al espectador en su recorrido perceptivo y corporal por el espacio de la instalación. La evolución de la obra artística de Hatoum reside en la extensión espacial del cuerpo en sus límites, fronteras y espacios de colisión. Hatoum crea instalaciones con un énfasis en la construcción espacial por efecto del desplazamiento y los movimientos del cuerpo en ellas.

2 I GEOGRAFÍAS PERFORMATIVAS

La obra de Mona Hatoum representa una resistencia a las cartografías del poder basado en su trabajo con el trauma del exilio. Es por esto, que este texto aborda la obra de Mona Hatoum desde el punto de vista del "giro performativo/relacional espacial", que rompe con el espacio absoluto kantiano, revelando un giro más profundo con enfoques posestructuralistas y sobre todo performativos. Y que aparece en autores como David Harvey (1990), Doreen Massey (1992), con el explícito artículo "A relational politics of the spatial" de su obra "For space" (2005).

Muchos nombres se han atribuido al "impulso cartográfico" y al "giro espacial/performativo" en los trabajos en arte contemporáneo que relacionan el espacio, el mapa y la performatividad artística, tales como, "psicogeografía", "medios locativos", "geografías experimentales", "arte site-specific", "nuevo género de arte público" o "cartografía crítica", etc.

A este estado de cosas pertenece en gran parte la obra de Mona Hatoum a la cual quiero referir y destacar. En la producción artística de Mona Hatoum encontramos dos elementos que definen su aproximación al hecho de hacer arte contemporáneo, por un lado, la utilización del cuerpo que está marcado por el trauma, y, por otro lado, la utilización de la espacialidad, la geografía y el mapa como medida para performativizar los movimientos del cuerpo, y poner en primer plano el exilio autobiográfico. Desde sus primeras performances donde utilizaba el cuerpo como dispositivo en el espacio, hasta sus trabajos con las geografías y mapas recreados a partir de su experiencia, Mona Hatoum ha utilizado la espacialidad geográfica y performativa para desarrollar las potencialidades de su trabajo.

Las instalaciones y objetos escultóricos de Mona Hatoum definidos a partir de la espacialidad y el desplazamiento del cuerpo están impregnados por un sentido de la dislocación y la desorientación que tiende a lo grotesco. El desarraigo que se produce en

el exilio, en el desplazamiento, en los lugares familiares y extraños, Hatoum los redime con frecuencia a través del cuerpo y sus afectos. Se convierten en una dislocación de la memoria. Los miedos y las desfamiliarizaciones de espacios de tránsito y objetos cotidianos desenterrados, irreconciliables con su función básica, se transforman en algo diferente, en algo inestable y precario como ocurre en su obra *Present Tense*, (1996). Los materiales que utiliza en sus instalaciones como pelo, uñas, manchas, sangre, etc., recuerdan también la relación entre el cuerpo y la performatividad del espacio; ya que su trabajo está asociado con la trama del espacio y el cuerpo. Y directamente ligado a su propia condición de nomadismo, pasaje y tránsito entre tres entidades políticas territoriales, Palestina, Líbano y Gran Bretaña. Pero, no sólo su condición de mujer palestina exiliada repercute en su trabajo, su obra se desarrolla cuestionando los estereotipos de la realidad. Como ella misma señala: "En un sentido muy general, quiero crear una situación en la que la realidad misma se convierta en un punto cuestionable (…) Una especie de auto-examen y el examen de las estructuras de poder que nos controlan" (Antoni, 1998). Sus trabajos afrontan cuestiones de poder y dominación, subvirtiendo con las metáforas, las referencias al contexto político y las tensiones de la actualidad, como por ejemplo sus trabajos *Don't Smile you're in Camera* (1980) o *Under Siege* (1992). Esta manera de enfocar la realidad se corresponde con la idea de exilio que Edward Said expone como "contrapunto de la memoria". La subversión grotesca, surrealista de los espacios, objetos, materiales y cuerpos en el trabajo de Mona Hatoum evocan la definición de Said sobre el exilio:

> La vida en el exilio se mueve de acuerdo con un calendario diferente, y es menos estacional y estable que la vida en el hogar. El exilio es la vida fuera del orden habitual. Es nómada, descentrada, a contrapunto, pero tan pronto como uno llega a acostumbrarse su fuerza inquietante estalla de nuevo (Hatoum, Said y Wagstaff, 2000: 139).

Como comenta Said "Un lugar permanente ya no es posible en el mundo artístico de Mona Hatoum" (2011: 234). Su adhesión al contrapunto, a lo contradictorio, y al mismo tiempo al flujo constante y al pasaje interrumpido sin un lugar fijo donde resguardarse o mirar, conforman la obsesión de Mona Hatoum por las cartografías espaciales, los abismos de las fronteras y los lo donde resguardarse o mirar cona los limites espaciales de los mapasante y al pasaje interrumpido sin un lugar fijo donde ímites espaciales, políticos y culturales de los mapas. De esta manera, su trabajo que es "propenso a la múltiple focalización: redes y mapas" (Assche van, 2016: 97), recurre a estos dos tipos de representación: las redes y los mapas. La geografía deviene pues un lugar común en la obra de Hatoum, donde las fronteras, los límites y los bordes generan el material significativo para producir la dislocación, la disyunción de nuestra interpretación estable y equilibrada de la realidad, y así lo ha entendido Hatoum en sus propuestas cartográficas.



Fig. 1. *Present Tense*, Mona Hatoum, 1996.

Fuente: http://www.sharjahart.org.

Los mapas son instrumentos del poder y sirven para reorganizar el flujo y las fronteras, para controlar los movimientos de las personas, y así se desarrolla en su trabajo *Present Tense* (1996). En la producción artística de Hatoum, es uno de los primeros trabajos en colapsar el código y la forma de la red y el mapa. *Present Tense* (1996), (fig. 1), es una instalación que consta de una red de 2.200 bloques en forma de pastillas cuadradas de jabón de aceite de oliva, tradicional de la ciudad de Nablus, sobre la cual se incrusta diminutas perlas de cristal de color rojo para formar las divisiones territoriales de Palestina e Israel. Es la versión de la repartición de Palestina de los acuerdos de Oslo, que Hatoum se encontró cuando llegó a Jerusalén Este para hacer una estancia en la Galeria Anadiel en 1996. Es un acto subversivo como reacción a la violencia, al poder y a la discriminación que se ejecuta en el trazado político del mapa. Es una "contra-geografía", como diría Irit Rogoff (2000).

Los materiales utilizados se contraponen a la idea de poder y sumisión que comunican los mapas, a su mandato político y a su simbología totalizadora, como así lo señala Sheena Wagstaff: "Los mapas son el símbolo de la conquista: la "mirada cartográfica" se interpreta como empuñando un inmenso poder, en manos de aquellos individuos no identificados que han dibujado y re-dibujado mapas a lo largo de la historia" (Hatoum, Said y Wagstaff, 2000: 39).

El jabón de aceite de oliva, aparte de ser un elemento de identidad palestina, transmite una idea de vulnerabilidad, transitoriedad y desestabilización sobre la figura que representa. Neutraliza cualquier idea política de imposición y revierte el significado de los

acuerdos internacionales de Oslo de un acuerdo para la paz, y más bien, el territorio se disuelve y se hace resbaladizo. Las perlas de vidrio de color rojo añaden un significado ornamental y provisional, nada establecido, nada configurado de manera definitiva. El cuerpo también está presente en sus cartografías, a través de la idea de la limpieza del jabón, y las perlas de un collar. Como también es presente en la fragancia que destila el jabón en todo el espacio de la instalación, que incorpora también los cuerpos de los espectadores. La inclusión de los objetos corporales y de la vida cotidiana interceptan el poder significativo y la abstracción de los mapas. Es en sus trabajos cartográficos, cuando su autobiografía y la idea de la espacialidad de la diáspora del cuerpo se encuentran, como así lo señala Irit Rogoff:

> La falta de fundamento ocasionada por los mapas rehechos de Hatoum está ligeramente estabilizado por el efecto de los olores y sabores de la vida cotidiana (…) que continúan sin cesar, cruce de ida y vuelta entre las poblaciones que por otra parte están en conflicto (…) que circulan en la cultura de la diáspora (2000: 90).

Present Tense, evoca la desigualdad y la desestabilización de las fronteras. La base del mapa son pastillas de jabón que muestran las grietas y las islas de la cartografía. Las fronteras son lugares de pasaje y de performatividad espacial del cuerpo, y en la obra de Hatoum se despliega más una idea de re-construcción, re-colocación y constante movimiento del cuerpo en el espacio que un desarraigo basado en lo desacogedor. De esta manera lo interpreta Elena Tzelepis:

> Proporciona una perspectiva amplia de un cuerpo situado y intersticial en performance, por lo que una política de la ubicación sin puntos fijos y sin señales de tráfico está entrelazado con una política de la relacionalidad sin identidades centradas. Esto es sobre una sensibilidad y subjetividad en sintonía con una cartografía viva de pasajes (2013: 170).

El sentido de pertenencia es ambiguo, no es identitario y activa una “disyuntiva de la memoria” que está en constante recomposición en la obra de Hatoum, para negociar con las distancias, los afectos y los límites entre el hogar y el mundo cambiante. La obra de Mona Hatoum nos cuestiona la manera en la que una situación postcolonial y la performatividad de género pueden ser abordados en el arte contemporáneo. La obra de Hatoum cuestiona nuestras seguridades y certezas del territorio que habitamos, y por eso activa en su obra una “performatividad desterritorializada e incomoda, a través de la cual las fronteras y los cuerpos son desplazados” (Tzelepis, 2013: 170).



Fig. 2. *Continental Drift*, Mona Hatoum, 2000.

Fuente: http://www.orbit.zkm.de.

Es un mapa horizontal del mundo en plástico transparente visto desde el Polo Norte con limaduras de metal llenando los mares. Una barra magnetizada como una aguja de un reloj va desplazándose por debajo, creando una ola como una marea, y a su paso va desconfigurando y alterando los continentes. Se trata de otro mapa con fronteras inestables, donde el territorio se nos presenta inestable, movedizo. Estamos ante otra cartografía en la que el movimiento y lo cambiante descompone los límites geográficos, como una representación del mundo a través de la deriva.

Hatoum expone una inestabilidad intrínseca adjunta a la cartografía a través del flujo, emulando así la formación cartográfica de nuestro mundo actual de acuerdo con el poder. Esta creación nos hace experimentar un mundo donde los mapas fijos, límites asegurados y las identidades son amenazadas por las olas del poder político. *Continental Drift* (2000), sigue de algún modo, las definiciones que Deleuze hace de la geografía y los mapas, como una cartografía marcada por puntos de inflexión, y que son vistos y sentidos como intensidades afectivas (Conley, 1998: 134). La sugerencia que nos propone Hatoum con este mapa, es la posibilidad de que una fuerza invisible pueda cambiar y desfigurar nuestra percepción conocida del mundo. Y que nuestra existencia esté a merced de los juegos ocultos del poder, como ella misma afirma: “En realidad parecía a la vez fascinante y al mismo tiempo hubo una sugerencia de un tipo de fuerza malévola oculta y al acecho debajo de la superficie” (2010).

3 I DESPLAZAMIENTOS AFECTIVOS

Desde los años ochenta las políticas culturales del arte y la literatura se han

conformado con lo que se ha venido a llamar el "giro afectivo", donde el arte ya no puede ser visto solamente bajo la programática del significado y el mensaje. Las nuevas formas de comunicación incorporan las nuevas formas del "afecto social y cultural" que tienen la capacidad de generar y transmitir el afecto, o de invocar al espectador de una manera particular, transformadora (Alphen van, 2008: 22). Las prácticas del arte contemporáneo pues, tienen la capacidad de cuestionar la realidad a partir de una aproximación afectiva, donde la voz personal y la experiencia afectiva pueda desarrollar nuevas formas de contestación de lo político, donde lo político no se mesura por la intensidad de sus mensajes sino por la intensidad de sus "afectos" (Brea, 2010).

Pero ¿qué es realmente el afecto? Las teorías del afecto son empleadas de muy distintas formas y las primeras ideas sobre el afecto están asociadas con el sentimiento y la emoción, con el odio, la tristeza, la felicidad, el amor, etc. Pero los teóricos como S. Tomkins interpretan el afecto como algo "pre-subjetivo e "inhumano" (Leys, 2011: 437), donde los procesos del afecto suceden como una reacción del instinto de supervivencia, en la que el individuo no persigue ninguna intencionalidad ni significado en sus acciones. Estas se presentan como reacciones corporales automáticas. La aproximación de S. Tomkins al afecto se basa en que nuestras emociones básicas reaccionan ciegamente a los objetos sin conocimiento previo, ni sentimiento preconcebido. Un paso más adelante lo representan autores como Brian Massumi (2015), quien recoge las teorías deconstructivas de Deleuze en su planteamiento del afecto, admitiendo que la emoción es solo una parte del afecto y que en realidad son dos cosas diferentes. Para Massumi, el afecto es "pensar con el cuerpo", es una intensidad que sigue una lógica diferente a la de la emoción (Leys, 2011: 442). El afecto no es una emoción personal, es algo social y pre-personal.

Massumi hace hincapié en que el afecto más que una disciplina de estudio es una dimensión de la vida. De esta manera, en la medida que lo político es una dimensión de la vida cotidiana, podemos comparar de alguna forma lo "político" y el "afecto" que tendrá necesariamente un dominio de solapamiento, en las que comparten un determinado espacio, interactuando uno con lo otro.

Es aquí, donde podemos interpretar la obra de Mona Hatoum, bajo la mirada de las proposiciones que hemos aludido sobre las teorías del afecto. Hay dos elementos cruciales en la obra de Mona Hatoum que hemos destacado ya en este texto. El primero es la idea del cuerpo y la performance, y el segundo es el espacio, el mapa, la cuadrícula o la cartografía. Sobre estos dos elementos, Hatoum desarrolla en sus obras de arte una forma espacio-temporal de construcción personal y social. Recurriendo al cuerpo y la performance, Hatoum parte de la práctica feminista del Body Art en los 70 y 80, donde el propio cuerpo, dentro de un enfoque minimalista y conceptual, es capaz de hacer un examen y crítica complejos sobre su situación autobiográfica, como una mujer árabe en el exilio. Podríamos señalar la obra *Over My Dead Body* (1988), donde Hatoum muestra una fotografía de su cara de perfil, con un soldado de juguete peligrosamente en equilibrio

sobre su nariz, como la implicación del cuerpo en un devenir "político y espacial". Y que apuntará una evolución hacia una "cartografía corpórea" como así la define Hiba Ali (2014). Mona Hatoum cuestiona la realidad de la condición humana a partir de la idea del cuerpo en movimiento, dentro de lo autobiográfico, así como dentro del contexto socio-político espacial.

Hatoum utiliza el cuerpo y sus afectos para relacionar de manera tensa las experiencias emotivas opuestas, como el deseo y la repulsión, la seguridad y el miedo, la inestabilidad y el poder, las diferentes emociones de la pertenencia y el desarraigo, el exilio y el hogar, para así de esta manera, crear "estados del ser" (Mikdadi, 2010) en un flujo constante. Hatoum expresa con el cuerpo en movimiento sus afectos corporales con el entorno socio-político, a través de una "performática del cuerpo". Y se podría comparar con lo que Massumi asume como la expresión del afecto: "El afecto es pensar con el cuerpo –conscientemente, pero vagamente. En el sentido de que aún no es un pensamiento. Se trata de un movimiento del pensamiento, o un movimiento que piensa" (2015: 109).

Hatoum incorpora lo performático del cuerpo en sus instalaciones, implicando al espectador en la progresión y desarrollo espacial de su obra, como es el caso de *Map* (1999). Se trata de una representación cartográfica del mundo hecha con canicas de vidrio dispuestas en el suelo sin sujetar. Se distinguen claramente los contornos geográficos naturales de los continentes, pero no las fronteras políticas. El espectador al participar en el espacio de instalación puede alterar los continentes con los movimientos de las canicas, desestabilizando los contornos y las fronteras del mundo. Así, Hatoum describe esta instalación de esta manera: "tan inestable que incluso la delimitación geográfica de los continentes no se puede arreglar, ya que el simple movimiento de aquellos que caminan por el suelo desplazará partes de él y amenazan con destruirlo" (Giudice, 2016: 34).

Siguiendo a Deleuze y a Massumi, la obra de Hatoum opera con las afectividades del cuerpo y su encuentro con el acontecimiento en un espacio-tiempo concreto. Hatoum transforma el significado lingüístico y retórico de sus obras, haciendo un juego de palabras irónico en sus títulos para desarticular y desfamiliarizar su significado literal, como en la obra *Present Tense* (1996), o *Hot Spot* (2009). Donde "tense" significa también la tensión de violencia en Palestina y donde los puntos calientes están por todo el globo, no en un uno sólo. Con esta operación retórica Hatoum incorpora de manera afectiva la respuesta del espectador hacia sus instalaciones.

La proposición de Deleuze (2003) de "la mirada a la cartografía", a los mapas y al espacio a partir de las intensidades producidas por el "afecto", por el desplazamiento de los cuerpos, puede ser vista a través de los procedimientos artísticos de Mona Hatoum; a través de sus desplazamientos diaspóricos del cuerpo en las cartografías políticas que subvierte en sus trabajos. Los mapas también tienen intensidades que son la base del "afecto", según Deleuze y Massumi, y en sí mismas, las cartografías están abiertas a estos puntos de inflexión intensivos, como las que propone Hatoum en su obra *Continental Drift* (2000).

Las construcciones cartográficas de Hatoum replican la percepción de lo performático del cuerpo. Y junto con sus instalaciones buscan nuevos territorios posibles donde se pueda invertir y repensar nuevos espacios afectivos y perceptivos. Los mapas de Hatoum son, como comenta Deleuze, nuevos territorios intensivos, nuevos mapas afectivos:

> Los mapas no deben entenderse sólo en extensión, en relación con un espacio construido por trayectorias, también hay mapas de intensidad, que se ocupan de lo que llena el espacio, lo que subtiende la trayectoria (...) Una lista o constelación de los afectos, un mapa intensivo, es un devenir (Crang y Thrift, 2002: 21).

Por otra parte, Jill Bennett (2005) comenta sobre las estrategias no representacionales del arte y centra su atención en las operaciones afectivas del arte contemporáneo. De manera diferente, sitúa el afecto en la obra de arte, no solo en los procesos que implican al artista a concebir su obra, sino en la respuesta que produce la obra en el espectador, en el encuentro y la experiencia con la obra de arte. En este encuentro entre la obra de arte y el espectador se produce una "sensación corporeizada" y una "percepción corporal" según Bennett. Así, Bennett comenta sobre la obra *Homebound* (2000) de Hatoum que "facilita la transferencia de una respuesta afectiva de una pieza a otra; el espacio encarcelado de Hatoum engendra una cierta respuesta corporal (…) se asiste eficazmente a un proceso de percepción corporal" (Lionis, 2014: 79). El espectador empatiza de forma afectiva con el espacio y la simbología propuesta por Hatoum en esta instalación. Esta obra trata sobre los temas del desplazamiento y el encarcelamiento del cuerpo en el espacio doméstico, donde aparecen objetos domésticos electrificados junto a una valla metálica electrificada, que alude a la experiencia traumática autobiográfica de Hatoum. La separación del espectador del espacio de la instalación, el recurso a la inversión de los significados y a las contradicciones simbólicas y espaciales generan su trabajo.

Bennett sostiene que gran parte del arte contemporáneo actual utiliza el trauma como representación, a partir de la transmisión del testimonio de los eventos traumáticos condicionados por la globalización y los medios de comunicación. Y que estos también son un vehículo para transmitir un impacto afectivo en las obras de arte que tratan sobre sucesos traumáticos, como es el caso de la obra de Mona Hatoum. Así, por medio del afecto y lo que Bennett llama "ver sintiendo", la obra de Mona Hatoum establece una conexión empática con los espectadores, a través del encuentro experiencial con su obra. No como una comunicación, sino, como un "encuentro transductivo", es decir, con la capacidad de transmitir el afecto traumático a través de los espacios de la memoria, la identidad y el lugar que la artista simboliza en sus instalaciones. Por un proceso de conexión empática de los espectadores hacia las víctimas del acontecimiento traumático (Bennett, 2005: 7).

La obra de Hatoum está impregnada de temas como "la política y el cuerpo humano (…) la guerra, el exilio, el imperialismo y el racismo" (Zegher de, 2012: 110). Pero también está relacionada con la disyunción del espacio, con la descontextualización espacial que

presenta en muchas de sus obras, además de los mapas, como *Measures of Distance* (1999), *Roadworks* (1985) o la obra *Corps étranger* (1994). En esta última hace un examen espacial de su cuerpo a través de su interior y exterior con una cámara, como si fuera un mapa: "Si el cuerpo fuese a ser considerado como un mapa topográfico, uno encontraría que su nación o la individualidad está delineada por los parámetros de su epidermis" (Tambeck, 2005: 60). Hatoum habla del control social y la diáspora política del cuerpo exiliado. Es quizás, en esta obra donde se podría hablar del afecto y del "encuentro con el signo" que habla Bennett siguiendo a Deleuze, y la "sensación encarnada o corporeizada". La descontextualización del cuerpo y el espacio nos remite a su discurso descontextualizado de los espacios inestables y traumáticos. Éstos han generado casi toda su obra, a partir de la diáspora y la especial atención a los espacios de conflicto del mediterráneo y sus representaciones, a los cuales está sujeta la biografía y la obra de Mona Hatoum.

4 | CONCLUSIONES

El arte de Mona Hatoum está construido a partir de un universo de fluidez a través de diferentes espacios, zonas fronterizas, así como géneros artísticos. La implicación del cuerpo, la performance y el espacio cartográfico fluido señala de manera significante gran parte de la obra de Hatoum. Aquella que utiliza la desterritorialización, la inestabilidad de la representación de las redes y los mapas. Los mapas reelaborados de Hatoum aluden a las nociones institucionales de las fabricaciones políticas de las fronteras y el espacio, a los mecanismos de poder de la cartografía política. La cartografía. Como indica Irit Rogoff, es una "herramienta para el emplazamiento, de la claridad y la iluminación" (Rogoff, 2000: 74), para la orientación política del sujeto y para el control y la vigilancia del espacio. El abordaje de las cartografías manipuladas de Hatoum proponen precisamente el cuestionamiento de tal orientación e iluminación, mediante el dislocamiento de los espacios y la inestabilidad de su "suelo geográfico".

En este sentido, el trabajo de Hatoum comentado en este texto pertenecen al posicionamiento de la subalternidad y poscolonialismo propios del pensamiento posestructuralista que se engendra en el "giro espacial/performativo". Donde el espacio es entendido y se construye a través de sus relaciones y se representa como algo fluido y en movimiento. De este modo, se podría enmarcar dentro de las propuestas de las "contra-geografías" (Rogoff, 2000), donde las intensidades, los afectos personales transforman el espacio político geográfico. Desde dentro con las espacialidades de la casa, los espacios y objetos que aluden al hogar dislocado en la biografía y obra de Hatoum, y desde fuera en los tránsitos de su actividad artística performática.

De esta manera, podríamos sugerir que el trabajo de Mona Hatoum participa de algún modo, tanto del "giro espacial/performativo" como del "giro afectivo", si entendemos el afecto no solamente como la expresión de los sentimientos, sino también como la

incorporación del hecho político y performático del “afecto”. Como un “pensamiento encarnado” de los individuos que afectan y son afectados.

REFERENCIAS

Ali, H. (2014). **“Profile of the artist. Mona Hatoum”**. *The Seen, Chicago’s International Online Journal*. Disponible en línea: http://theseenjournal.org/art-seen-international/profile-artist-mona-hatoum/. Consulta 15 octubre 2021.

Alphen van, E. (2008). **“Affective operations of art and literatura”**. *Res: Anthropology and Aesthetics*, 53(1), pp. 20-30.

Antoni, J. (1998). **“Interview with Mona Hatoum”**. *Bomb*, (63), pp. 54-61.

Assche van, C., (ed.) (2016). ***Mona Hatoum***. London: Tate Gallery Publishing.

Bennett, J. (2005). ***Empathic vision: Affect, trauma, and contemporary art.*** Stanford, Calif: Stanford University Press.

Brea, J. L. (2010). **“Retóricas de la resistencia: una introducción”**. *Estudios Visuales,* 7, pp. 8-13.

Conley, T. (1998). **“Mapping in the folds: Deleuze Cartographe”**. *Discourse*, 20(3), pp. 123-138.

Crang, M., & Thrift, N. J. (2002). ***Thinking space***. London: Taylor & Francis.

Deleuze, G. (2003). ***La imagen-movimiento, estudios de cine I***. Barcelona: Paidós.

Giudice, C. (2016). **“Contemporary art as a visual expression of power”**. *Documenti geografici*, 1, pp. 31-45.

Habib, R. A. (2014). **“Visceral voice”**. *Canvas Magazine*, March/April, pp. 100-101.

Harvey, D. (1990). **“Between space and time: reflections on the geographical imagination”**. *Annals of the Association of American Geographers*, 80(3), pp. 418-434.

Hatoum, M. (2010). **“Mappings, map marathon exhibition”**. Londres: Serpentine Galleries. Disponible en línea: https://vimeo.com/24541176. Consulta 04 julio, 2016.

Hatoum, M., Said, E. W. y Wagstaff, S. (2000). ***Mona Hatoum: the entire world as a foreign land***. London: Tate Gallery Publishing.

Leys, R. (2011). **“The turn to affect: a critique”**. *Critical Inquiry*, 37(3), pp. 434-472.

Lionis, C. A. (2014). **“Past not yet passed, postmemory in the work of Mona Hatoum”**. *Social Text*, 32 pp. 77-93.

Massey, D. (1992). **“Politics and space/time”.** *New Left Review*, 196, pp. 65-84.

Massey, D. (2005). ***For space***. London: Sage Publications.

Massumi, B. (2015). ***Politics of affect***. London: Wiley.

Mikdadi, S. (2010). **“The states of being in Mona Hatoum’s artwork”**. *Darat al Funun, The Khalid Shoman Foundation*. Disponible en línea, http://thekhalidshomanfoundation.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/5.htm. Consulta 03 junio, 2016.

Rogoff, I. (2000). ***Terra infirma: geography’s visual culture***. London: Routledge.

Said, E. (2011). **“El arte del desplazamiento: la lógica de los irreconciliables de Mona Hatoum”**. *Quaderns de la Mediterrània*, 15, pp. 233-236.

Tambeck, T. (2005). “**Mona Hatoum’s corporeal xenology”**. *Thresholds*, 29, pp. 59-62.

Tzelepis, E. (2013). **“Dis-placing the world: nomadic politics in Mona Hatoum’s living cartographies of passages”**. *The Greek Review of Social Research*, 140, pp. 169-184.

Zegher de, C., (ed.) (2012). ***Mona Hatoum, projecció***. Barcelona: Fundació Joan Miró.

CAPÍTULO 12

CULTURAS DE CHINA / JAPÃO / ÍNDIA: KARATE-DO E OUTRAS ARTES MARCIAIS

Data de aceite: 01/06/2022
Data de submissão: 13/04/2022

Marcelo Pessoa
Bolsista de Produtividade Científica – Chamada 01/2021 – Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa – PQ / UEMG. Texto produzido como resultado de estudos posteriores à frequência no Curso de Introdução à Cultura Chinesa – Universidade do Estado de Minas Gerais
Docente na UEMG – Unidade Frutal (Depto. DLLCA). Portador do 5º Dan de Karatê Shotokan e Coordenador do Projeto de Artes Marciais KYOKAI (Universidade do Estado de Minas Gerais)
http://lattes.cnpq.br/1863556911259481
https://orcid.org/0000-0002-9193-4604

RESUMO: Este texto tem por objetivo compilar reflexões sobre as origens chinesas históricas e filosóficas da Todê chinesa e do Karatê-do japonês. Como metodologia para a escrita deste trabalho, empregou-se a revisão bibliográfica, combinada com o repertório de experiências vividas e interpretadas pelo crivo do próprio autor, na condição de portador do grau de 5º Dan Karatê Shotokan. Como resultados deste breve estudo, nota-se que, ao lado de relações diplomáticas conturbadas, paira uma cultura chinesa e uma japonesa, as quais, sob o ponto de vista das Artes Marciais, pode propor mais pontes que as unam do que muros que as separem. Esta produção bibliográfica cumpriu o requisito de trabalho final, exigido pelo Curso Intensivo de Introdução à Cultura Chinesa, produzido pelo GCUB – Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras e pela UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais (2020), conduzido pela Profa. Qiao Jianzhen (no Brasil, Ana), membra da Universidade de Hubei – República Popular da China (Hebei Normal University). Depois, foi revisto e ajustado para o formato Artigo Científico, publicado na Revista NANOCELL NEWS (2020) e, agora, em 2022, ampliado, se molda à tipologia textual Capítulo de Livro, compondo esta obra.
PALAVRAS-CHAVE: Karatê, China, Japão, Índia, GCUB, UEMG.

CULTURES OF CHINA / JAPAN / INDIA: KARATE-DO AND OTHER MARTIAL ARTS

ABSTRACT: This text aims to compile reflections on the historical and philosophical Chinese origins of Chinese Todê and Japanese Karate. As a methodology for writing this work, a bibliographic review was used, combined with the repertoire of experiences lived and interpreted by the author's own sieve, in the condition of holder of the 5th Dan Karate Shotokan degree. As a result of this brief study, it is noted that, alongside troubled diplomatic relations, there is a Chinese and a Japanese culture, which, from the point of view of Martial Arts, may propose that there are more bridges that unite them than walls that unite them separate them. This bibliographic production fulfilled the final work requirement, required by the Intensive Course on Introduction to Chinese Culture, produced by GCUB – Coimbra Group of Brazilian Universities and by UEMG – Minas Gerais State University (2020), conducted by

Profa. Qiao Jianzhen (in Brazil, Ana), member of the University of Hubei – People's Republic of China (Hebei Normal University). Then, it was revised and adjusted to the Scientific Article format, published in the NANOCELL NEWS (2020) and, now, in 2022, expanded, it fits the textual typology Book Chapter, composing this work.

KEYWORDS: Karate, China, Japan, India, GCUB, UEMG.

1 I INTRODUÇÃO

O fazer científico implica, muitas vezes, um grau de distanciamento em relação ao objeto de análise que inevitavelmente esfria, antecipadamente, a natureza dos resultados aos quais se pretende chegar.

Em função disse e na intenção de anular um pouco esse efeito glacial, é que, para a construção desta escrita, pensei em recorrer a um formato híbrido, combinando algum teor de rigor científico referenciado ao viés suave e despretensioso do ensaio. Desse modo, portanto, é que recorri a aspectos de experiências que me são mais familiares, posto que dialogam com as fronteiras de certo exílio sentimental, visto que, por meio delas (das experiências e do exílio propriamente ditos) é que fraturei meu lado narcísico de construção de personalidade, donde deriva, portanto, o nível da importância que se assume ao sintetizá-las aqui.

Além disso, percebi, do mesmo modo, que devido a isso é que cresci e até hoje vivo despido de muitas das pequenas vaidades humanas, comuns e de certo modo necessárias aos seres da Terra. Nuances, as quais, normalmente, são reafirmadas aos nossos olhos e fixadas na mente pela imagem que vemos ou que queremos ver no nosso espelho mental e emocional. Como atleta marcial estudante Bugei (Artes Marciais) e apesar de apegado a elas todas, vejo que:

> Na construção da identidade étnica, o fator da memória coletiva tem um papel totalizante. Ela se caracteriza pelo conjunto de lembranças não oficiais, sobre o qual esta se apoia para justificar sua existência atual e para o futuro. Ela é uma espécie de confederação imaginária uniformizante, que se embute nas articulações de sua ideologia, realçando os seus mitos fundadores. Estes últimos, encarnados em eventos e figuras proeminentes, tornam-se ícones culturais, focos de irradiações identitárias (NETO, 2005, p. 72).

Evocando laivos de paleontologia da memória, lembro que ingressei na prática do Caratê por volta dos doze anos de idade. Portanto, a academia que academia científica passou a ser o meu lar profissional na vida adulta, a academia marcial tem sido o lugar sociocultural que frequento desde menino, até hoje (aos 53 anos). Neste último, sempre estudando e buscando atingir os graus mais elevados de aprendizagem da arte. Com meus mestres instruí-me sobre a disciplina do silêncio, e também a autodeterminação, o respeito, o intuito de esforço e, principalmente, o caminho do bem estar físico, emocional, psíquico e social.

O tatame das Artes Marciais também me ensinou a ser professor de todas essas e

outras coisas em outros "tatames socioculturais" trazido a mim pela Universidade, aos quais chamamos de escolas, faculdades. É, por isso, que recordo que "O Karatê é sobretudo uma arte marcial que põe à prova o caráter, a personalidade, a alma e o organismo de quem pratica, fazendo com que uma luta interna exista com o praticante, levando-o a desafiar e vencer a si mesmo" (TAGNIN, 1975, p. 01). E, numa sobreposição do fazer científico ao ambiente da luta marcial, é possível deduzir que um continua o outro, ou seja:

> Ele depende da produção de imagens alternativas ou antagônicas que são sempre produzidas lado a lado e em competição umas com as outras. É essa natureza paralela, essa presença parcial, ou metonímia do antagonismo, e suas significações efetivas que dão sentido (literalmente) a uma política da luta como luta de identificações e à guerra de posições (BHABHA, p. 56).

O presente texto é, pode-se dizer, mais que fruto de reflexões pessoais sobre minha atuação e vivência nas Artes Marciais. É, principalmente, uma revisão introspectiva de minhas relações cotidianas com os modos de ser e de estar do "outro" sociocultural no mundo, visto que, nos polos geopolíticos da história do Caratê aqui recortados, isto é, para a China, para a Índia e para o Japão (especialmente focamos aqui as relações entre China e Japão), são contextos que se revestem simbolicamente de uma figurativização controversa sobre a ideia do "outro" e vice-versa.

2 | TÓPICOS ASIÁTICOS SOBRE AS ARTES MARCIAIS

Retomando o texto a partir do nosso enfoque, vale salientar que, entre episódios de invasão e conflitos bélicos, as relações diplomáticas entre China e Japão passaram a ter um novo capítulo histórico, no final dos anos 70, especialmente em função da abertura econômica do Japão.

As cicatrizes que os conflitos armados deixaram nas duas nações asiáticas não são poucas. Os rancores recíprocos, sobretudo da China em relação ao Japão, são imensos. Entretanto, apesar dessa mácula histórica, vários aspectos culturais, comportamentais, linguísticos, filosóficos, se entrelaçam nas duas sociedades, mais ou menos como acontece em países com episódios de colonização.

Obviamente, as relações bilaterais entre Brasil e Portugal não percebem o mesmo grau de agressão vistos nos conflitos armados entre os dois países (China e Japão), principalmente durante a "Primeira Guerra Sino-Japonesa" (1894-1895), e a "Segunda Guerra Sino-Japonesa" (1937-1945). Tampouco, no nosso caso, é pouco provável que saibamos repercutir em termos locais, física ou emocionalmente, o evento de agressão ocorrido entre chineses e indianos (16/06/2020), em que soldados dos dois lados da fronteira dos dois países mais populosos de mundo, simplesmente entraram em luta corporal, trocando socos, pontapés, esganaduras, pedradas e pauladas, numa barbárie que deixou 20 hindus e 43 chineses mortos.



(Fonte da imagem: BBC News Brasil: https://www.bbc.com/portuguese/curiosidades-57792872).

Quando as potências do Ocidente conduziram uma abertura do Japão ao comércio internacional, no século XIX, os japoneses voltaram-se à modernização (já na fase da "Restauração Meiji"). Nestes tempos, o Japão enxergava a China como uma sociedade antiquada e incapaz de se defender de ameaças ocidentais, especialmente por conta de os chineses contabilizarem a derrota nas Guerras do Ópio (conflitos anglo-chineses, ocorridos entre 1839-1842 e 1856-1860).

Também, as inúmeras invasões e tentativas de expansão japonesas sobre o território chinês, eventos registrados nos anos entre 1894 e 1945, bem como a postura japonesa com relação ao passado, têm sido as principais fontes da atual discordância contemporânea entre os dois países (Adaptado: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rela%C3%A7%C3%B5es_entre_China_e_Jap%C3%A3o).

É sabido, que nas relações coloniais, as violências culturais, psicológicas, físicas, sexuais, financeiras, históricas, embora gravíssimas, podem ser vistas como menos destrutivas no espaço e no tempo, se comparadas com os mesmos tipos de bestialidade listados, porém, em contextos bélicos aquecidos, essa atenuante pode não ser exatamente a expressão do que Bhabha (1994, p. 301), salienta:

> What is at issue is the performative nature of differential identities: the regulation and negotiation of those spaces that are continually, contingently, opening out, remaking the boundaries, exposing the limits of any claim to a singular or autonomous sign of difference – be it class, gender or race. Such assignations of social of differences – where difference is neither One nor the Other but something else besides, in-betetween – find their agency in a form of the future where the past is not originary, where the present is not simply transitory. It is, if I may stretch a point, an interstitial future, that emerges in-between the claims of the past and the need of the present[1].

1 O que está em questão é a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles

Portanto, é do *front* de uma cultura sino-japonesa fraturada, isto é, de um emaranhado geopolítico conturbado pelo belicismo e pelo rancor que o Karatê emerge. E pode soar meio esquizofrênico, ou, no mínimo confuso, constatar que vem do dado de que é justamente o fundamento das Artes Marciais (práticas voltadas para a guerra), é que a paz parece se sustentar e a possibilidade de convivência pacífica entre dois gigantes se torna mais razoável, visto que separados geograficamente apenas por uma faixa de mar.

Desse modo, nos cabe aqui, neste breve texto, apenas mencionar alguns destes fundamentos socioculturais da Todê e do Karatê-do, para conhecimento e atendimento do propósito a que se destinou tal escrita, desde a sua fase embrionária de Trabalho de Conclusão de Curso (trabalho intitulado "TÓPICOS SOBRE A ORIGEM CHINESA DO KARATÊ-DO", contando com 07 páginas – enviado por e-mail institucional à China, aos cuidados da Profa. Qiao Jianzhen, em 23/10/2020), passando pelo estágio de Artigo Científico (trabalho intitulado "TÓPICOS SOBRE A ORIGEM CHINESA DO KARATÊ-DO", e, apesar de homônimo ao TCC enviado à Profa. Qiao, o *paper* (PESSOA, 2020, dezembro) foi adaptado e revisado, conforme as exigências do periódico que o veiculou, com 05 páginas) e, agora, chegamos a este formato de Capítulo de Livro (trabalho revisado e ampliado, intitulado "CULTURAS DE CHINA / JAPÃO / ÍNDIA: KARATE-DO E OUTRAS ARTES MARCIAIS", passando de 10 páginas, em 2022).

E é assim, que temos o:

a) DOJOKUN

O DOJOKUN é um conjunto de cinco regras do Karatê, os quais advogam sua inspiração no Bushido (código de honra e caminho de vida dos guerreiros orientais). Estas regras foram reunidas e sintetizadas por Kanga Sakukawa, em 1750, a partir de uma amostra maior de preceitos retiradas dos ensinamentos de um ancestral monge budista Bodhidharma, quando este ainda vivera na Índia. Vale dizer que, quando este monge viveu na China (o "Reino do Meio"), seu nome era Ta Mo.

E, seguindo a premissa orientadora de nosso trabalho, vale dizer que, a julgar pelo teor dos preceitos morais e comportamentais preconizados pelo DOJOKUN, que muito da conduta e dos pactos de não agressão nele inscritos, é que podem, de algum modo, pautar posturas de "um passo atrás", em situações de recrudescimentos beligerantes, tais como o recente entrevero fronteiriço entre China e Índia (2020), ou mesmo as guerras sino-japonesas.

Resumidamente, estas são as premissas do "DOJOKUN":

espaços que estão continuamente, contingencialmente, se abrindo, retraçando as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença – seja ele classe, gênero ou raça. Tais atribuições de diferenças sociais – onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas algo além, intervalar – encontram sua agência em uma forma de um futuro em que o passado não é o originário, em que o presente não é simplesmente transitório. Trata-se, se me permitem levar adiante o argumento, de um futuro intersticial, que emerge no entre-meio entre as exigências do passado e as necessidades do presente. (BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1994, p. 301).

1. Primeiramente, Esforçar-se para a formação do caráter! (HITOTSU! JINKAKU KANSEI NI TSUTOMURU KOTO!);

2. Primeiramente, Esforçar-se para manter-se no verdadeiro caminho da razão! (HITOTSU! MAKOTO NO MICHI O MAMORU KOTO!);

3. Primeiramente, Criar o intuito do esforço! (HITOTSU! DORYOKU NO SEISHIN O YASHINAU KOTO!);

4. Primeiramente, Respeito acima de tudo! (HITOTSU! REIGI O OMONZURU KOTO!); e,

5. Primeiramente, Conter o espírito de agressão! (HITOTSU! KEKKI NO YU O IMASHIMURU KOTO!).

b) KARATÊ

Na mesma linha de pensamento, sabe-se que uma das histórias sobre o surgimento do Karatê remonta à mística Índia. Por exemplo, conta-se, no *I Chin Ching* (*Tratado da Transformação dos Músculos*, escrito durante a "Dinastia do Sul", na China, entre 420-589), que tanto o Kung Fu, ensinado aos monges no "Templo de Shaolin", quanto o Karatê de Okinawa (o "Okinawa-tê") têm origem na "Vajramushti" ("Caminho do Rei" – arte tida como a mais antiga Bugei do mundo, a qual também recebe o nome de Kalarippayatti – o "Caminho da Arena").

Segundo estes mesmos relatos, vale relembrar, reforçando o caráter pancultural asiático do tema, que tal conhecimento fora transmitido por um monge iraniano, de nome Bodhidharma. Este pode ser o mesmo monge Ta Mo, aludido anteriormente. Desta vez, a existência de Bodhidharma ou Ta Mo é registrada em sua passagem pelo "Templo de Shaolin" (por volta do ano de 525 d.C), na China. E, assim, além desse legado Bugei em seu currículo, acabou se tornando o 28º e último patriarca do Budismo.

Por isso, devido ao teor longínquo da memória destas informações e pela brevidade deste tipo de texto, optamos por um recorte que prefere uma versão moderna da história, que dá conta de que o Karatê se desenvolveu a partir de uma arte marcial indígena da ilha de Okinawa, unida a elementos do Chuan-Fa (do Kung Fu chinês) e das artes marciais tradicionais japonesas. Okinawa, por sua vez, foi protetorado chinês instalado ao sul do território do Japão, até por volta do Século XV, ficando ainda, sob o domínio norte-americano depois da II Guerra, por 27 anos e somente depois de tudo isso, tem tentado firmar sua identidade sociocultural japonesa.

Contudo, cabe ressaltar também, que essa evolução contemporânea do Karatê, que remonta ao Século XV, seu deu ainda no momento em que Okinawa prestava vassalagem à China. O que equivale dizer que originalmente, o Karatê-do contemporâneo tem a mesma origem chinesa mencionada anteriormente e que, exatamente por isso, quando da fundação da "Dai Nippon Butokukai" ("Grande Casa das Excelências Marciais do Japão", 1895), no Japão, o Karatê não fora registrado ali como parte do conjunto Jutsu (Técnicas

Marciais tradicionais japonesas) e, consequentemente, não pôde ser considerada uma legítima Budô (Artes Marciais da Guerra).

Naquela época mais longínqua, as trocas culturais entre China e Japão ocorriam mais facilmente e, desse modo, quer sejam pelas lutas, quer sejam pelas práticas de cobrança de impostos feita pelos Peichin – classe guerreira japonesa que se tornou um corpo violento de cobradores de impostos, quer sejam pela diplomacia, as transfusões culturais recíprocas aconteciam. “It is radical perversity [...], that drives the intriguing will to knowledge of postcolonial discourse”[2] (Bhabha, 1994, p. 212).

Também é fato, que o “Todê” chinês (a “Mão Chinesa” – Arte Marcial chinesa derivada do “Chuan Fa”) foi adotado pelos militares da China, particularmente a partir do século XVII, e, por isso, componente singular da miscigenação cultural relatada entre China e Japão, durante a fase do protetorado se constituiu num dos elementos componentes evolutivos do Karatê-do.

Assim, na busca de uma identidade marcial que fosse japonesa e atribuível ao Karatê-do (e sua consequente inserção na *Grande Casa das Excelências Marciais do Japão*), seria necessária a desvinculação das técnicas marciais, então, praticadas no Japão, dessa e de outras ancestralidades chinesas. Foi daí, portanto, em 1918, por exemplo, que o mestre japonês, Kenwa Mabuni, colocou sua própria residência à disposição para a realização das reuniões do grupo de estudos denominado “Ryukyu Tode Kenkyu-kai” (“Associação para a Pesquisa do Todê de Okinawa”). A importância deste grupo de estudos foi a de tentar entender o modo e delimitar o momento em que o “Todê” chinês se tornou parte relevante do Karatê do Japão.

Sabe-se, sobre isso, que foi em 1920, que Gichin Funakoshi – 1868-1957 introduziu o Todê/Karatê no Japão continental, donde também se alterou o nome para Karatê e, depois, Karatê-do. Posteriormente e também devido a isso, é que o Karatê moderno passou a ser mais fortemente difundido nesta transição do século XIX para o XX, por meio dos ensinamentos de Gichin Funakoshi – cidadão japonês tomado por fundador do estilo Shotokan-Ryu (mais comumente conhecido como “Shotokan” – ou, em sua tradução, como “Escola dos Pinheiros Ondulados ao Vento”).

Desde então, outros mestres se dedicaram à prestação deste serviço de estudo marcial, tais como o mesmo Kenwa Mabuni – 1889-1952, fundador do estilo Shito-Ryu (Escola do Fluxo de Tô); Hironori Otsuka – 1892-1982 – fundador do estilo Wado-Ryu (Escola do Caminho da Paz e da Harmonia); Chojun Miyagi – 1888-1953, fundador do estilo Goju-Ryu (Escola Flexível e Suave); Choshin Chibana – 1885-1969, fundador do estilo Shorin-Ryu (Escola do Pequeno Bosque – visto que esta é a expressão japonesa para a expressão chinesa Shaolin), recebeu postumamente o título de Hanshi (8º Dan), outorgado pela “Dai Nippon Butokukai”; e, além destes, mais professores (ou “Sensei”, ver letra “c”, a seguir) se impuseram a missão marcial, como Chotoku Kyan – 1870-1945; Choki Motobu –

2 É a perversidade radical [...], que impulsiona a intrigante vontade de saber do discurso pós-colonial.

1870-1944, e Mitsusuke Harada – 1928- ?, tido como fundador do primeiro Dojô de Karatê no Brasil (o Wakekai Dojô, em 1956, Rua Quintino Bocaiúva, São Paulo).

c) SENSEI

Esta expressão, além da já dita conotação de "Professor", nos remete à perspectiva sociocultural de que alguém possui certa anterioridade a um dado tema, isto é, mais amplamente, diz respeito à pessoa "daquele que nasceu antes". Portanto, é aquele considerado o mais antigo dentre um grupo ou uma associação desportiva. No Bugei (nas Artes Marciais) associa-se o termo à ideia de Professor, de Mestre. Daí que, à expressão "Sensei ni", normalmente dita ao início e no final de treinamentos marciais, se imprime uma voz de comando firme, momento em que se indica ao praticante a execução de uma conduta de "virarem-se de frente para o Professor!".

E é assim, no caminho que foi trilhado para o distanciamento chinês e aproximação de uma formação da identidade marcial japonesa que a seguir compilamos, em ordem alfabética e a título de ilustração complementar, os nomes de vários outros mestres, fundadores ou difusores de suas respectivas artes marciais no Japão. Daí: (AIKIDÔ – Caminho do Espírito Harmonioso –, Japão [Morihei Ueshiba, japonês, de Wakayama – 1883-1869]); (JIU-JITSU – Técnica Suave –, Japão, Século XVI [Mitsuyo Maeda – o "Conde Koma", japonês naturalizado brasileiro, com o nome de Otávio Maeda – 1878-1941; Antônio Soshihiro Satake, japonês – 1889-19??; [Hélio Gracie, brasileiro, de Belém do Pará – 1913-2009]); (JUDÔ – Caminho Suave –, Japão, 1882 [Jigoro Kano, japonês, da cidade de Mikage – 1860-1938]); (KARATÊ-DO – Caminho das Mãos Vazias –, [Gichin Funakoshi – 1868-1957]); (KUNG-FU ou Chuan-Fa – Arte da Guerra ou Tempo e Habilidade –, China, 1766 a.C [Guerreiros de Chou – 690 d.C]; [Templo de Shaolin – 450 d.C]; [Bruce Lee – 1940-1973]).

3 | CONCLUSÕES

Quando dei início à escritura deste texto, não pensei que rememorar, formular conceitos e tecer comparações fosse uma experiência tão gratificante e controversa. Tive que me lembrar dos fatos, pessoas, lugares, desejos, méritos e insanidades que a rotina da vida nos ensina cruelmente a deixar de lado. Igualmente, tive que colocar frente a frente aspectos socioculturais que chineses, japoneses e hindus talvez quisessem mais é esquecer.

A História é um livro que já foi escrito? É provável que sim. Entretanto, a cada movimento de visita ao passado, percebemos que nela há surpreendentes vestígios que podem mudar significativamente o desenlace de nossas vidas no presente e no futuro. A História marcial que reúne China, Japão e Índia num mesmo palco trouxe as Artes Marciais ao Brasil, o que faz com que os "outros" a que Bhabha sempre se reporta em sua obra (BHABHA, 1994) se tornem partes integrantes do que denominamos "nós".

Portanto, pôr em evidência os contatos históricos do Karatê japonês com a Todê chinesa e a sua matriz comum indiana é o mesmo que reinserir estas grandes nações num turbilhão de vidas, recolocando suas respectivas identidades socioculturais defronte de um grande espelho, fazendo-as notar que nelas pode haver mais pontes que as conectem do que muros e espancamentos violentos que as separem.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. **How newness enters the world.** ***The Location of culture***. London: Routledge, 1994.

NETO, Jamil Zugueib. Os Druzos na Guerra do Líbano. In: ______ (org.). ***Identidades e Crises Sociais na Contemporaneidade***. Curitiba: UFPR, 2005, p. 23-110.

PESSOA, Marcelo. VIVÊNCIA SOCIOCULTURAL NO CARATÊ. ***Revista AKEDIA***, vol. 8, 2º sem. 2019, p. PTL - p. 03 a 07. Disponível em: https://76921f1a-b657-417a-9951-ffc51bcd6596.filesusr.com/ugd/314365_254e1cbdaa174a83a81b439a737da637.pdf. Acesso em 10/07/2021.

PESSOA, Marcelo. POR FORA SOU GOTEIRA, POR DENTRO, TEMPESTADE. ***Revista AKEDIA***, vol. 8, 2º sem. 2019 (b), p. PTL - p. 03 a 07. Disponível em: https://76921f1a-b657-417a-9951-ffc51bcd6596.filesusr.com/ugd/314365_69a68df9442949e1aab1c757e2e5af99.pdf. Acesso em 10/07/2021.

PESSOA, Marcelo. TÓPICOS SOBRE A ORIGEM CHINESA DO KARATÊ-DO. **Revista NANOCELL NEWS**, v. 7, p. 1/4-4/4, 2020. Disponível em: http://https://www.printfriendly.com/p/g/APGXFx. Acesso em: 12/07/2021.

TAGNIN, Antonio C. Gotuzzo. ***O Verdadeiro Caminho do Karatê***. São Paulo: Rodolivros, 1975.

CAPÍTULO 13

ONTEM E HOJE: UMA ANÁLISE CONCEITUAL DO DESIGNER INDUSTRIAL

Data de aceite: 01/06/2022
Data de submissão: 05/04/2022

María Montserrat Vázquez Jiménez
Universidad Autónoma del Estado de México, Campus Zumpango
Diseño Industrial, Huehuetoca, Estado de México

Raymundo Ocaña Delgado
Universidad Autónoma del Estado de México, Campus Zumpango
Diseño Industrial, Zumpango, Estado de México
ORCID 0000-0002-3851-5777

Argelia Monserrat Rodríguez Leonel
Universidad Autónoma del Estado de México, Campus Cuautitlán Izcalli
Derecho, Zumpango, Estado de México
ORCID 0000-0001-8345-9666

Jorge Eduardo Zarur Cortés
Universidad Autónoma del Estado de México, Campus Zumpango
Diseño Industrial, Zumpango, Estado de México
ORCID 0000-0001-8349-6993

RESUMO: Em relação ao desenho industrial, vários problemas surgiram ao longo do tempo. No entanto, um dos mais prementes é aquele relacionado ao seu ator principal… o designer industrial. Já que o referido ator foi identificado como aquele personagem que só faz desenhos, se encarrega dos planos ou se confunde com o fato de seu trabalho se dedicar ao artesanato, pior ainda, como um simples auxiliar na área de engenharia, expressões que para muitos parece não ter relevância, mas isso, para o sindicato, acaba sendo surpreendente e até ofensivo, principalmente se levarmos em conta que estamos falando de uma disciplina com 103 anos de existência. Assim, através deste trabalho e através da pesquisa documental, procuramos rever a vida e obra de várias personalidades que tiveram um papel importante na história do design industrial, bem como a definição que tem prevalecido globalmente pela atual Organização Mundial do Design. (antigo ICSID) de 1959 até hoje, buscando identificar semelhanças e discrepâncias, aspectos que permitirão finalmente estabelecer um conceito em torno do responsável pelo trabalho de desenho industrial hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Conceito, História, Desenho Industrial, Designer Industrial.

YESTERDAY AND TODAY: A CONCEPTUAL ANALYSIS OF THE INDUSTRIAL DESIGNER

ABSTRACT: In relation to industrial design, various problems have arisen over time. However, one of the most pressing is that related to its main actor… the industrial designer. Since said actor has been identified as that character who only makes drawings, is in charge of the plans or is confused with the fact that his work is devoted to crafts, worse still, as a simple assistant in the engineering area, expressions that for many seems to have no relevance, but that, for the union, turns out to be surprising and

even offensive, especially if one takes into account that we are talking about a discipline with 103 years of existence. Therefore, through this work and through documentary research, we seek to review the life and work of various personalities who have been an important part in the history of industrial design, as well as the definition that has prevailed globally by today's World Organization. of Design (formerly ICSID) from 1959 to date, seeking to identify similarities and discrepancies, aspects that will finally allow establishing a concept around the person responsible for the work of industrial design today.
KEYWORDS: Concept, History, Industrial Design, Industrial Designer.

1 I INTRODUÇÃO

Com 103 anos de existência como disciplina, hoje muitas pessoas ainda desconhecem o que é desenho industrial e mais ainda, o que é ou qual é o papel do designer industrial. Situação que para alguns pode não ser importante, mas que, para todos nós que fizemos desta disciplina parte de nossas vidas, é um tanto desagradável quando confundem a missão que ela tem.

Embora no final do século XIX e início do século XX houvesse a ideia de que era necessário ter uma pessoa que pudesse atender às necessidades relacionadas à configuração e produção de objetos com vistas a fabricá-los em série, a tarefa inicialmente coube aos arquitetos, que aos poucos foram atendendo às necessidades dos empresários, estabelecendo o que seria um perfil profissional que, sob uma formação acadêmica já formalizada, daria lugar ao profissional de desenho industrial.

Nesse sentido, escolas como a Bauhaus, ULM ou Chicago seriam as precursoras, enquanto no México, universidades como a Ibero-americana (UIA), a Autônoma Nacional do México (UNAM) e a Autônoma Metropolitana (UAM), ser os pioneiros, e à qual a Universidade Autônoma do Estado do México (UAEMex) se juntaria em 1987, ao incluir o programa educacional como parte de sua oferta acadêmica em nível de graduação. Onde cada uma dessas Instituições de Ensino Superior (IES) estabeleceu um perfil desse profissional, com características semelhantes e diversas entre si.

Agora, através deste trabalho e depois de passar em revista a vida e obra de várias personalidades que tiveram um papel importante na história do desenho industrial, que foram selecionadas de várias fontes que se referem a eles como os melhores da história, será necessário estabelecer um conceito baseado no que era o trabalho do designer ou como ele poderia ser entendido naquele momento, para posteriormente estabelecer uma análise dessas conjecturas, à qual será adicionada a definição que prevaleceu em nível global. World Design Organization (antigo ICSID) desde 1959 até hoje, buscando identificar semelhanças e discrepâncias, aspectos que permitirão finalmente estabelecer um conceito em torno do responsável pelo trabalho de design industrial hoje.

2 | ONTEM E HOJE

Ao longo do tempo, em relação ao desenho industrial, vários problemas surgiram. No entanto, um dos mais prementes é aquele relacionado ao seu ator principal… o designer industrial. O exposto, uma vez que o referido ator foi identificado como aquele personagem que só faz desenhos, é responsável pelos planos ou se confunde com o fato de seu trabalho estar voltado para o artesanato, pior ainda, como simples auxiliar na área de engenharia, expressões que para muitos parece não ter relevância, mas que, para o sindicato, acabam por ser surpreendentes e até ofensivos, especialmente se levarmos em conta que estamos falando de uma disciplina com 103 anos de existência.

Sobre o referido, em grande parte, pode ser devido ao desconhecimento da sociedade sobre esta importante profissão, por isso é fundamental voltar às suas origens e observar o seu crescimento graças a personagens que fizeram e fazem desta disciplina o seu modo de vida.

Podem ser vários os pontos de partida para estabelecer a origem do desenho industrial e, com ele, o seu ator. Para os propósitos deste trabalho, Michael Thonet acaba sendo o personagem que, em nossa perspectiva, deu início a tudo que se refere à disciplina, pois graças à sua habilidade, transformou o conceito de mobiliário, provocando mudanças no comportamento humano dos burguesia do século XIX. (Esperón, 2014), e quem seguirá em ordem cronológica:

- Peter Behrens, reconhecido como o fundador do design industrial e do conceito de identidade corporativa. (Salinas, 1999)
- Walter Adolph Georg Gropius, que consideravam que a arquitetura deveria desempenhar um papel importante nas necessidades da sociedade, retomando o valor estético através do uso de novos materiais. (Ulloa, 2008)
- Walter Dorwin Teague, designer industrial, que promoveu um estilo artístico cuja característica residia na mistura da arte do passado e da produção atual do momento. (Lotha, 2019)
- Ludwig Mies van der Rohe, arquitecto e designer industrial alemão, cujo trabalho tem sido muito elogiado pela predominância da simplicidade e continuidade dos espaços. (Gutiérrez, 2012)
- Charles Édouard Jeanneret-Gris, mais conhecido por seu pseudônimo Le Corbusier. De origem suíça e que foi considerado um dos maiores inovadores da arquitetura moderna, além de um incansável agitador cultural ao longo de sua vida. (Fernández & Tamaro, 2004a)
- Raymond Loewy, designer francês que, por ser uma pessoa conhecida e influente no século 20, é considerado o pai do design industrial moderno. (Delgadillo, 2019)
- Norman Melancton Geddes, que se tornou por volta de 1931 o promotor da ra-

cionalização arquitetônica e, mais tarde, de um estilo aerodinâmico conhecido como “Streamline Moderne”. (Rico, 2011)

- Clara Porset Dumas, cubano cuja tendência de design visava amenizar a desigualdade de classes, conhecimentos e ideias, além de promover valores sociais para uma boa convivência. (Rincón, 2020)
- Richard Buckminster Fuller, designer, arquiteto e inventor americano, que estabeleceu que o design poderia melhorar o mundo, pois tinha a ideia clara de poder impactar 100% da humanidade no menor tempo possível através da cooperação espontânea, sem prejuízo ecológico ou desvantagem para ninguém. (Fanjul, 2020)
- Charlotte Perriand, de profissão arquiteta, designer, artista e urbanista, foi uma parisiense que se destacou pelo desenho e criação de espaços e objetos onde se distinguia marcadamente o uso de formas orgânicas, funcionais e a combinação de modernidade e tradição (Navarro, 2019), e que após sua estada no Vietnã (1942 a 1946), decidiu adotar o respeito ao meio ambiente em suas criações. (Espegel, 2007)
- Henry Dreyfuss, de profissão arquitecto, designer, artista e urbanista, que se destacou pela concepção e criação de espaços e objectos onde se distinguiu marcadamente pela utilização de formas orgânicas, funcionais e pela conjugação de modernidade e tradição. (Esperón, 2013a)
- Anna Castelli Ferrieri, mulher francesa que se desenvolveu como arquiteta, urbanista e designer, e que refere ter escolhido a primeira disciplina para buscar dar um melhor modo de vida aos outros, bem como resgatá-los da escassez e da fragilidade através da produção em massa. (Bada, 2016)
- Andrée Christine Aynard, parisiense cuja marca evidenciava um estilo sóbrio, natural e elegante, além de ser um ferrenho inimigo do excesso e da ostentação. (Baudesson, 2013)
- Alessandro Mendini, desenhista industrial, arquiteto, artista e editor de origem italiana, que, por meio de seu raciocínio sobre misturar formas, matérias-primas e cores, de forma criativa e engenhosa, desempenhou uma posição relevante no movimento do design radical. (Sánchez-Casado, 2019)
- Mimi Vandermolen, mulher holandesa que, através da empatia, pretendia dar a conhecer as situações enfrentadas pelas mulheres condutoras, pois deixou claro que os homens não têm os mesmos problemas no quotidiano. (Holewa, 2005)
- Philippe Starck, Precursor do chamado design emocional, ele buscou que seus projetos manifestassem sentimentos humanos e expressassem emoções, bem como que contribuíssem para uma vida melhor e que cumprissem três aspectos: impressionar uma pessoa gerando uma grande emoção, quebrar um costume e manifestar beleza e , que expressa conhecimento, fraternidade e respeito. (García, 2016)

- Ron Arad, Designer industrial israelense, caracterizado por ser um artista incomum, pois gosta de misturar novas tecnologias com materiais inovadores ao projetar objetos decorativos ou peças funcionais, tornando cada trabalho único, explorando todas as possibilidades funcionais e formais de cada objeto. (Alejandro, 2013)
- Naoto Fukasawa, personagem que considera que o ato de projetar consiste em observar objetivamente, sendo a simplicidade do projeto uma forma de especificar a união harmônica entre o usuário, o objeto e o contexto. (Miller, 2021)
- Konstantin Grcic, designer industrial alemão e cujo processo criativo parte das exigências das pessoas, misturando firmeza judiciosa com enorme sutileza intelectual. (Rich & Lehni, 2020).
- Cecilia León de la Barra, mexicana cujo trabalho se caracterizou por transformar o folclore tradicional em um design de vanguarda. (Quesnel, 2017)
- Christian Vivanco, designer industrial que apresenta como particularidade em seus projetos um conceito atual e progressivo, capaz de criar uma experiência relevante ao estimular reações emocionais positivas a partir da função do objeto. (Palacios, 2021)

Agora, uma vez que os personagens foram anunciados e como um resumo sobre a análise de seu trabalho e visão da disciplina, a tabela a seguir mostra o conceito que foi alcançado a partir dela.

Personagem	Conceito
Michael Thonet	*O fabricante de móveis finos, leves e confortáveis, com capacidade para decorar interiores.*
Peter Behrens	*Pessoa com capacidade de gerar objetos e dispositivos com funcionalidade e dimensão estética específicas, além de conseguir estabelecer uma comunicação empresarial eficiente através de um design coerente e unificado.*
Walter Adolph Georg Gropius	*Um construtor que combinou a habilidade do artista com as técnicas de produção do artesão, tudo com o objetivo de criar um novo mundo baseado nas necessidades dos indivíduos em sociedade.*
Walter Dorwin Teague	*O profissional que mistura a beleza da arte com a funcionalidade do engenheiro para resolver problemas e executa seu trabalho em relação a outras disciplinas, relacionando o design a cada uma das áreas da empresa, criando objetos do cotidiano que influenciam a sociedade e com ela, uma melhor qualidade de vida.*
Ludwig Mies van der Rohe	*A pessoa capaz de criar objetos através do uso de formas básicas de geometria e avanços tecnológicos, predominando simplicidade, harmonia, elegância e simplicidade.*
Charles Édouard Jeanneret-Gris "Le Corbusier"	*O profissional que, após interpretar os gostos das pessoas, é capaz de criar objetos com funcionalidade, eficiência, conforto e estética, sempre considerando as medidas do corpo humano para maior adaptação.*
Raymond Loewy	*O profissional que se encarrega de gerar valor ao produto através da simplicidade, inteligência e inovação, buscando cativar o consumidor em todos os momentos e onde o fator estético é de extrema importância.*

Norman Melancton Geddes "Norman Bel Geddes"	*O profissional que, com base nos diversos avanços tecnológicos, projeta objetos com o menor número de peças, buscando assim modificar as ações da sociedade.*
Clara Porset Dumas	*A pessoa que cria projetos com base nas necessidades do usuário, considerando o ambiente onde serão utilizados, a distribuição dos espaços, a utilização de materiais locais, tecnologia atual e que estejam disponíveis a todos, buscando proporcionar funcionalidade, ergonomia, viabilidade produzir em massa e, com isso, melhorar as condições de vida.*
Richard Buckminster Fuller	*O indivíduo curioso e experiente, capaz de melhorar a qualidade de vida humana por meio da tecnologia, sustentado por um trabalho conjunto e interdisciplinar, sem perder de vista a sustentabilidade.*
Charlotte Perriand	*A pessoa que gera projetos e onde eles melhoram a sociedade; capaz de transmitir emoções e influenciar as interações das pessoas de forma harmoniosa. Considerando a relação forma, função, ergonomia e que esteja ciente dos diferentes benefícios oferecidos pelos materiais.*
Henry Dreyfuss	*O responsável pelo processo de projeto, autor da conceituação com base nas necessidades do usuário-cliente, e em cujo processo garante sua produção, mantendo a segurança, o conforto e a aparência.*
Anna Castelli Ferrieri	*A pessoa que projeta objetos de uso comum, funcionais e bonitos; utilizando as novas tecnologias, com visão de futuro, sem perder de vista o compromisso com a sociedade e atuando com ética, rigor e disciplina.*
Andrée Christine Aynard "Andrée Putman"	*A pessoa que explora, gera experiências e relaciona o cotidiano com o diferente, gerando a partir dele, objetos essenciais e inovadores com formas simples e geométricas, apoiados em materiais que tornarão cada criação acessível a todos, que ao mesmo tempo concederão um alto distinção, e onde a sobriedade prevalecerá.*
Alessandro Mendini	*A pessoa que cativa as pessoas e une culturas fundindo formas e materiais coloridos de forma artística e atraente; capaz de definir a relação que se estabelece com esses objetos para além da função, onde geram emoções e com ela, experiências positivas que transformam a vida.*
Mimi Vandermolen	*A pessoa que projeta com base nas necessidades do usuário, gerando ideias inovadoras e cujas propostas possuem ergonomia, são de implementação viável, intuitiva de usar e fácil de manusear, tanto para mulheres quanto para homens, ajudando a melhorar a situação vivencial de cada um no seu dia a dia.*
Philippe Starck	*O profissional que projeta objetos que contribuem para uma vida melhor, capaz de impressionar, gerar grande emoção, quebrar costume e expressar conhecimento, fraternidade e respeito ao usuário.*
Ron Arad	*A pessoa que conceitua é curiosa, usa materiais diversos nos quais aplica tecnologia, criando objetos inovadores, funcionais e que podem ser produzidos em massa; mantendo a qualidade e fornecendo soluções para o que é realmente necessário.*
Naoto Fukasawa	*O personagem que desenvolve uma observação substancial da interação das pessoas ao fazer uso de objetos, considerando nesse processo as necessidades, os diferentes ambientes e as diversas circunstâncias que o cercam, que juntos permitirão chegar à melhor solução de design.*
Konstantin Grcic	*A pessoa que gosta de desenvolver o raciocínio lógico, usando figuras onde a constante está na simplicidade, e toma como ponto de partida as exigências do usuário, aplicando princípios de arte e tecnologia, integrando diferentes materiais nos quais não perde de vista as técnicas de produção, a forma de uso e sua destinação ao final de sua vida útil.*

Cecilia León de la Barra	*A pessoa que desenvolve uma aprendizagem constante, abrangente e cumulativa, que lhe permite criar projetos para atender necessidades, que manifestam identidade, além de ter estética e simplicidade.*
Christian Vivanco	*A pessoa que mantém um diálogo constante com quem trabalha e que, a partir de sua convivência, gera ideias que a tornam empática ao projetar, sendo capaz de ser reflexiva ao identificar problemas, resolvê-los de forma criativa, a fim de respondê-los com o objetivo de melhorar a vida das pessoas, utilizando materiais e processos que buscam o bem-estar do meio ambiente.*

Fonte: Elaboração própria com base em pesquisa documental, 2021.

Analisando cada uma das conjecturas anteriores e revisando o trabalho realizado por cada um, é possível comentar em um primeiro momento que o trabalho como designer industrial -sem ser definido como tal- começou com o desenvolvimento de dispositivos e objetos, principalmente móveis finos, o que é importante, pois é aí que reside a diferença entre o artesão e o profissional; esclarecendo que em nenhum momento é nossa intenção subestimar todas aquelas pessoas que hoje tentam sobreviver através desta atividade, mas que naquela época, o conhecimento adquirido após anos de experiência nos permitiu tirar o melhor proveito dela, implementando objetos que eram lançados sem estética e medida em seus componentes. O que ao mesmo tempo permitiu ao designer industrial assumir aspectos dos artistas como a expressão do emocional através do material.

Enquanto em um segundo momento, outros concordam que as ações do designer têm focado na simplicidade, aplicação da estética e integração da tecnologia, levando em consideração o fator humano a partir do estudo das medidas corporais para alcançar a melhor adaptação possível, e assim poder alcançar conforto no usuário, bem como integrar o menor número de peças que compõem os objetos; posições que, do nosso ponto de vista, são corretas, pois por ter menos elementos, a manipulação de objetos tende a ser facilitada, beneficiando simultaneamente o processo de produção e montagem. O que traz novamente a frase de Loewy sobre "coisas feias não estão à venda", mas sem que isso seja uma justificativa para não buscar que objetos do cotidiano estejam ao alcance econômico da maioria das pessoas.

Como terceiro momento, mais alguns mostram que o designer é o ator que tem resolvido os problemas buscando melhorar a qualidade de vida no que diz respeito às necessidades do usuário, colocando em jogo a aceitação do objeto, unificando formas, materiais e emoções; diante do que se pode dizer que isso exemplifica a engenhosidade do designer, bem como seu amplo conhecimento, mas também que é necessário garantir que as experiências das pessoas sejam boas.

Por outro lado e como quarto momento, a partir de uma análise de gênero, para aquelas mulheres que conseguiram se destacar nesta profissão, observa-se claramente que da mesma forma a análise das necessidades da usuária é fundamental para garantir a melhoria em seu qualidade de vida individual e social, considerando de maneira especial o

fator emocional e ético em prol da geração daquelas ideias que se tornem projetos viáveis ao alcance de todos. Enquanto para os homens é entendido como o indivíduo que desenvolveu objetos funcionais, estéticos, tecnológicos para um ambiente empresarial. E nesse teor consideramos que é tão relevante criar objetos que sejam capazes de gerar algum lucro para o ambiente econômico das empresas, mas da mesma forma, é importante não perder de vista o fato de que esses mesmos produtos têm impacto na vida das pessoas, e que nós enquanto designers somos coparticipantes dessa responsabilidade, pois através do nosso trabalho é possível modificar determinados comportamentos, dado o fator emocional que os objetos atingem, e onde também são determinados alguns processos por eles. Além do fato de estar sempre claro que a forma como os objetos impressionam a vida das pessoas, isso deve ser positivo.

Como último momento em relação aos atores mais jovens, vê-se claramente que a tendência é não mais fazer objetos simplesmente para serem adquiridos, mas agora há respeito pelas pessoas e isso é visível ao gerar propostas que solucionem o que é realmente necessário, onde a interação dos indivíduos, circunstâncias e seu ambiente tenha sido considerada, além de ser amigável ao meio ambiente; posição que deve ser aplaudida, pois pode ser considerada como uma questão que era urgente atender, pois o projeto deve ser integral e não apenas considerar o usuário.

Apesar de se vislumbrar uma luz sobre o objetivo principal desta dissertação, é um momento obrigatório mencionar como o designer industrial tem sido conceituado a partir de uma perspectiva global. Nesse sentido, por volta de 1959, o Conselho Internacional de Sociedades de Desenho Industrial (ICSID) estabeleceu que:

> *"Um designer industrial é aquele que é formado por treinamento, conhecimento técnico, experiência e sensibilidade visual para determinar os materiais, mecanismos, forma, cor, acabamentos superficiais e decoração de objetos que são reproduzidos em quantidade por meio de processos industriais. O designer industrial pode, em diferentes momentos, se interessar por todos ou apenas alguns desses aspectos de um objeto produzido industrialmente.*
>
> *O designer industrial também pode se preocupar com problemas de embalagem, publicidade, exibição e merchandising quando a resolução de tais problemas requer apreciação visual, além de conhecimento técnico e experiência.*
>
> ***Considera-se desenhador industrial o desenhador de indústrias ou ofícios artesanais, em que se utilizem processos manuais para a produção, quando as obras que são produzidas segundo os seus desenhos ou modelos são de natureza comercial, são feitas em lotes ou em quantidade, e são não obras pessoais do artista artesão" (WHO, 2021).***

Mais tarde, por volta de 1960, foi modificado, estabelecendo que este:

> *"É ele quem cria artefatos mecânicos gerados em grandes volumes que contribuem para uma vida eficiente e prazerosa" determinando-o para o ano de 1963 agora como: "o ator essencial para favorecer o progresso do conhecimento humano no espaço-tempo" e chegando ao ano de 1969, o*

designer industrial é entendido como «o indivíduo criativo que define a forma e a função do produto, destinado ao ambiente humano a ser gerado em larga escala na indústria" (WHO, 2021).

E depois que seu nome mudou para World Design Organization (WDO), agora é dito ser:

> *"O design industrial é um processo estratégico de solução de problemas que impulsiona a inovação, cria sucesso nos negócios e leva a uma melhor qualidade de vida por meio de produtos, sistemas, serviços e experiências inovadores. O design industrial preenche a lacuna entre o que é e o que é possível. É uma profissão transdisciplinar que aproveita a criatividade para resolver problemas e cocriar soluções com a intenção de melhorar um produto, sistema, serviço, experiência ou negócio. Em essência, o design industrial fornece uma maneira mais otimista de olhar para o futuro, reformulando os problemas como oportunidades. Vincula inovação, tecnologia, pesquisa, negócios e clientes para fornecer novo valor e vantagem competitiva nas esferas econômica, social e ambiental" (WHO, 2021).*

Finalmente, graças à vida, obra, conceitos e definições de pessoas que de uma forma ou de outra contribuíram para o crescimento do design industrial, bem como aqueles conceitos aceitos e reconhecidos globalmente, para quem subscreve, permite-nos estabelecer como um conceito em torno do designer industrial de hoje que é:

> *"A pessoa que cria e constrói objetos funcionais e confortáveis para o uso cotidiano, por meio de um processo criativo, que parte de sua capacidade de observar para analisar problemas e circunstâncias, refletir e investigar sobre a solução; ação que lhe exigia empatia para identificar e interpretar as necessidades e exigências tanto do objeto (desenhos, maquetes, forma, estética, função, mecanismo, materiais, tecnologia, número de elementos e sua manipulação), quanto sua interação com as pessoas (expressão emocional, comunicação, valor ético no ambiente social, econômico) e a parte empresarial (processo de produção, embalagem, publicidade, display, perspectiva visual e seu tempo útil e impacto no meio ambiente). Que juntos terão que desenvolver a capacidade de trabalhar de forma integral e interdisciplinar, fornecendo soluções aos problemas do ser humano para melhorar de forma eficiente a qualidade de vida e contribuir para o seu progresso, com uma visão clara do futuro."*

Enquanto, e mais especificamente, seria:

> *"A pessoa que cria e constrói objetos do cotidiano, com o objetivo de melhorar eficientemente a qualidade de vida e o progresso do ser humano, por meio de um processo criativo, que exige sua capacidade de observar e analisar o problema, ter empatia e interpretar as necessidades e requisitos do objeto e sua interação com as pessoas no entorno social, econômico, empresarial e ambiental. Fortalecendo seu conhecimento trabalhando interdisciplinarmente."*

Ambos os conceitos ficam para análise e discussão por aqueles que desejam continuar este trabalho, pois nada neste mundo pode ser tomado como verdade absoluta.

3 I CONCLUSÕES

Estabelecer um conceito não é uma tarefa fácil, pois, como mencionado no início, não é com o objetivo de que seja tomado como "único", mas sim como uma proposta que permite à sociedade entender qual é a finalidade do designer industrial, como profissional e, assim, deixar para trás os problemas que geralmente passamos quando somos confusos como assistentes ou simplesmente desenhistas.

Hoje o valor do trabalho do designer assume maior importância, pois ele não é apenas o criador de cadeiras ou luminárias, mas atualmente é o responsável por conceber as emoções que os objetos vão gerar, ou seja, quem cria experiências positivas no usuário, como bem como que o uso é algo cotidiano e não se limita a ser simplesmente decorativo.

Após todo esse trabalho, é possível comentar que a profissão de designer industrial foi, é e será de extrema valia para a sociedade, independente de ser área rural, semi-urbana ou de alto padrão, contexto em que cada uma delas entra em jogo. as habilidades que tal personagem possui, pois o designer industrial até o momento demonstrou a capacidade de interagir em qualquer uma dessas áreas, criando objetos adaptáveis à realidade, sempre com o objetivo do bem-estar dos o ser humano.

REFERÊNCIAS

Alejandro, Laura (2013) **Ron Arad, un genio del diseño futurista y contemporáneo**. *Moove magazine.* Sitio web: https://moovemag.com/2013/12/ron-arad-un-genio-del-diseno-futurista-y-contemporaneo/ [Acessado em 21 de junho de 2021].

Bada, R. Martha. (2016). **Anna Castelli 1918-2006. *Un día / Una arquitecta.*** Sitio Web: https://undiaunaarquitecta2.wordpress.com/2016/11/30/anna-castelli-1918-2006/ [Acessado em 3 de maio de 2021].

Baudesson, Brigitte (2013). **Andrée Putman: Una diseñadora de referencia.** *Elle Decor.* (España). Sitio Web: https://www.elledecor.com/es/decoracion/g34736994/andree-putman-disenadora-decoradora/ [Acessado em 11 de maio de 2021].

Delgadillo, A. (2019). **El padre del diseño industrial Raymond Loewy.** *Revista Única, por 5 mujeres.* 5 de noviembre de 2019. Puebla, (México). Sitio web http://revistaunica.com.mx/el-padre-del-diseno-industrial-raymond-loewy/ [Acessado em 14 de março de 2021].

Esperón, J. (2013a). **Henry Dreyfuss. Diseño americano años 30's. *Historia del diseño industrial.*** (Argentina). Sitio Web: http://historia-disenio-industrial.blogspot.com/2013/10/diseno-americano-anos-30s-big-four_29.html?q=henry+dreyfuss [Acessado em 5 de abril de 2021].

Esperón, J. (2014). **Silla Thonet no. 14.** de Historia. Sitio web: http://historia-disenio-industrial.blogspot.com/2014/03/silla-thonet-no-14.html [Acessado em 15 de fevereiro de 2021].

Fanjul, S. (2020). **Las locuras de Buckminster Fuller que hoy sabemos que fueron visiones de genio.** *El país. ICON DESIGN.* Sitio Web: https://elpais.com/elpais/2020/09/15/icon_design/1600190823_707643.html [Acessado em 12 de abril de 2021].

Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «**Biografia de Le Corbusier**». En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea [Internet]. Barcelona, España, 2004a. Disponible en https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/corbusier.htm [data de acesso: 8 de março de 2021].

García, D. (2016). **El diseñador que conmovió al mundo con un exprimidor en forma de calamar.** *El país. ICON.* Sitio web: https://elpais.com/elpais/2016/11/04/icon/1478274969_998541.html [Acessado em 31 de maio de 2021].

Gutiérrez, Catalina. (22 de marzo de 2012). **Silla Barcelona/ Mies van der Rohe.** *ArchDaily* México. Sitio web: https://www.archdaily.mx/mx/02-67297/silla-barcelona-mies-van-der-rohe ISSN 0719-8914 [Acessado em 1º de março de 2021].

Holewa, Lisa. (2005). **El pionero detrás de la Ford Probe '93.** *Tampa Bay Times*. Sitio web: https://www.tampabay.com/archive/1992/10/26/the-pioneer-behind-the-93-ford-probe/ [Acessado em 26 de maio de 2021].

Lotha, G. (2019). **Walter Dorwin Teague.** *Enciclopedia Británica*. (Estados Unidos). Sitio Web: https://www.britannica.com/biography/Walter-Dorwin-Teague/additional-info#history. [Acessado em 21 de março de 2021].

Miller, Herman. (2021). **Naoto Fukasawa.** de Hermanmiller Sitio web: https://www.hermanmiller.com/es_mx/designers/fukasawa/ [Acessado em 21 de julho de 2021].

Narro, Itziar (2019) **Diseñadora y fundadora de Kartell, Anna Castelli Ferrieri reinventó el plástico.** *Revista AD.* (España). Sitio web: https://www.revistaad.es/diseno/iconos/articulos/disenadora-fundadora-kartell-anna-castelli-ferrieri-reinvento-plastico/24127 [Acessado em 3 de maio de 2021].

Palacios, Balcazar, C. (2021) **Christian Vivanco.** Coolhuntermx. Sitio web: https://coolhuntermx.com/christian-vivanco/ [Acessado em 1º de agosto de 2021].

Quesnel, Abigail (2017) **Mexicanas que inspiran: Cecilia León de la Barra.** Coolhuntermx. Sitio web: https://coolhuntermx.com/cecilia-leon-de-la-barra/ [Acessado em 1º de agosto de 2021].

Rich Alex, Lehni Jürg (2020) **Biografía 2020. Konstantin Grcic.** Alemania. Sitio web: http://konstantin-grcic.com/ [Acessado em 26 de julho de 2021].

Rico, Jesús (2011). **Norman Bel Geddes: el desconocido diseñador de antiguos barcos del futuro.** *Crucero Adictivo.* Alicante, (España). Sitio web: https://cruceroadicto.com/norman-bel-geddes.html [Acessado em 14 de março de 2021].

Rincón, Bertina (2020). **El trabajo con Clara Porset. Conversación con Ana Elena Mallet.** *Arquine.* (México). Sitio web: https://www.arquine.com/el-trabajo-de-clara-porset-conversacion-con-ana-elena-mallet/ [Acessado em 2 de junho de 2021].

Salinas, Oscar. (1999) **Historia del diseño industrial.** México: Trillas.

Sánchez-Casado, F. (2019) **Alessandro Mendini, maestro del diseño posmoderno.** *Tiovivo Creativo.* (Valencia, España). Sitio web: https://www.tiovivocreativo.com/blog/arquitectura/alessandro-mendini-figura-del-diseno-posmoderno/ [Acessado em 17 de maio de 2021].

Ulloa, Moreno M.R. (2008). **Teoría y praxis en Walter Gropius.** Revista de Arquitectura, vol. 10, 2008, pp. 69-74. Universidad Católica de Colombia. Bogotá, Colombia. Sitio web https://www.redalyc.org/pdf/1251/125112541010.pdf [Consultado el 21 de febrero de 2021].

WHO (2021). **Definición de Diseño Industrial.** de World Design Organization Sitio web: https://wdo.org/about/definition/ [Acessado em 10 de setembro de 2021].

CAPÍTULO 14

EL DILEMA SOBRE LAS CONCEPCIONES DEL APRENDIZAJE

Data de aceite: 01/06/2022

Rodolfo Enrique Campos Castorena
Escuela normal de Rincón de Romos "Dr. Rafael Francisco Aguilar Lomelí"

Felipe Ángel Acosta Ramírez
Escuela normal de Rincón de Romos "Dr. Rafael Francisco Aguilar Lomelí"

Ulises Alejandro de Velasco Galván
Escuela normal de Rincón de Romos "Dr. Rafael Francisco Aguilar Lomelí"

Roberto Romo Marín
Escuela normal de Rincón de Romos "Dr. Rafael Francisco Aguilar Lomelí"

RESUMEN: Este proceso se desprende de un proyecto de investigación en cuyo proceso inicial se habilitó a los estudiantes de primer semestre de la Licenciatura en Educación Primaria Plan de estudios 2018, en el diseño de las técnicas de observación y entrevista, y en un segundo plano el grupo de investigación "Los Procesos de Enseñanza para la Mejora de la Práctica Educativa", diseñó un cuestionario, enfatizando en el tema del aprendizaje, teniendo como relación el enfoque establecido por este Plan de estudios; centrado en el aprendizaje, basado en competencias, con una flexibilidad académica y administrativa además de incluyente. La metodología que se aplicó en las siguientes etapas: diseño del instrumento con quince ítems, su aplicación en siete escuelas primarias considerando a cuarenta y dos maestros, análisis de resultados de cual sale un comparativo diseñado en Excel, posteriormente se construye un cuestionario de dilemas sustentándolo desde la teoría del aprendizaje, la teoría interpretativa y los puntos de vista de la praxis de los maestros de las escuelas primarias de Rincón de Romos, Ags., teniendo como objetivo crear un cuestionario de dilemas que permita investigar las concepciones del maestro de grupo y posteriormente aplicarlo a contextos de educación superior y colegios particulares.

PALABRAS CLAVE: Dilemas del aprendizaje, ideas previas, contenidos, evaluación, enfoques.

ABSTRACT: This process stems from a research project in whose initial process the first semester students of the Bachelor of Primary Education Curriculum 2018 were trained in the design of observation and interview techniques, and in the background the group of research "The Teaching Processes for the Improvement of Educational Practice", requested a questionnaire, emphasizing the theme of learning, having as a relationship the approach established by this Study Plan; focused on learning, based on competencies, with academic and administrative flexibility as well as inclusive. The methodology that was applied in the following stages: design of the instrument with fifteen elements, its application in seven primary schools considering forty-two teachers, analysis of results of which a comparative sale designed in Excel, later a questionnaire of dilemmas is built supporting it from the learning theory, the interpretive theory and the points of view of the praxis of the teachers of the primary schools of Rincón de Romos, Ags., with the objective of

creating a questionnaire of dilemmas that allow to investigate the conceptions of the group teacher and subsequently apply it to contexts of higher education and private schools.
KEYWORDS: Dilemmas of learning, previous ideas, contents, evaluation, approaches.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En virtud de la naturaleza del problema de investigación que proviene de las experiencias que tendrán los alumnos de primer semestre de Licenciatura en Educación Primaria de la Escuela Normal de Rincón de Romos "Dr. Rafael Francisco Aguilar Lomelí", Generación 2018-2022 y que se enriquecerá con la aplicación de instrumentos de investigación como: la entrevista, el guion de observación y un cuestionario, instrumentos que permitirán analizar tanto los contextos sociales como educativos.

Al promover el diseño, utilización y diferenciación de las técnicas de acopio que se requieren para la obtención de datos, surge la necesidad de saber ¿Para qué diseñar guías de observación, entrevistas, cuestionarios etc.? ¿Qué es lo que se quiere saber de las escuelas de práctica? ¿Del contexto social, escolar y áulico? ¿De la familia, del niño y del maestro? ¿Del proceso educativo? Etc.

Los enfoques Centrados en quien aprende y por competencias del Plan de Estudios 2018 sugieren trabajar con modalidades que propicien la participación activa, crítica y reflexiva; considerado éste, como un proceso complejo, por lo tanto se requiere que los alumnos de la escuela normal utilicen las competencias genéricas que deben haber obtenido los estudiantes en la educación media y que no son suficientes para abordar tanto el diseño, como la aplicación y la reflexión de los instrumentos de indagación.

Por lo tanto, la necesidad de cubrir el problema que plantea el curso de Herramientas para la Observación y Análisis de la Práctica Educativa, que exige el diseño de guías de observación, entrevistas directas, cuestionario, así como análisis de los resultados, producto de un Registro Ampliado de la Observación, situación que los alumnos no comprendían como realizarlo, a partir de ello, surgen preguntas que proporcionan elementos sustentables de la problemática en Escuelas Normales: ¿Qué fundamentos teórico/metodológicos son necesarios para diseñar instrumentos sobre las técnicas de observación y entrevista que permitan entender a la educación como una actividad compleja? ¿Cómo habilitar a los estudiantes en el proceso de investigación? ¿Cuáles son las concepciones de los maestros de la escuela primaria sobre el aprendizaje?

En ese sentido la práctica educativa se puede entender como un fenómeno complejo que trasciende el plano del aula de clase y de la institución escolar, se convierte en un conjunto de acciones sociales amplias con una finalidad precisa, la de contribuir a la formación de los alumnos desde distintos niveles y dimensiones. De esta manera, existen diferentes actores que contribuyen con sus saberes, experiencias, creencias, valores, formas de expresión oral, escrita y simbólica, en este proceso de constitución de

seres humanos. Así, la familia, los medios, los grupos de pertenencia ideológica, cultural y recreativa, además, de los de consumo y las instituciones sociales y escolares que ofrecen información y experiencias importantes de cada uno de estos entes sociales para que se incorporen con éxito a la vida social. Con base en esta idea, nos preguntamos:

¿Qué fundamentos teórico-metodológicos y éticos habilitan al estudiante de la licenciatura en educación primaria para el diseño y aplicación de las técnicas de observación y entrevista que permitan recopilar información y experiencias importantes para entender la educación como una actividad compleja?

¿Qué ofrecen estos espacios para la formación y en particular para la educación?

¿De qué manera se articula lo que estos espacios ofrecen con lo que la escuela propone?

¿Hasta dónde es posible reconocer el alcance que tiene la escuela en cuanto al proceso de formación con relación a lo que el alumno vive y aprende fuera de ella?

¿Cómo poder articular estos dos tipos de aprendizaje y de conocimientos?

¿De qué manera los contextos establecen una relación armónica o no entre la educación en su sentido más amplio y la escuela?

Estas situaciones o problemáticas que se manifiestan alrededor de los alumnos permitieron que se implementara un proyecto de investigación para habilitar a los estudiantes de primer semestre en el proceso de investigación.

Y en un segundo plano se trabajó paralelamente con un cuestionario por el grupo de investigación “Los Procesos de Enseñanza para la Mejora de la Práctica Educativa”, sobre las concepciones de aprendizaje que tienen los maestros y que explicaremos ampliamente en la metodología, para dar contestación a la siguiente problemática:

¿Cuáles son las concepciones de los maestros de la escuela primaria sobre el aprendizaje?

MARCO TEÓRICO

En este proceso de investigación los elementos para el diseño de un protocolo de investigación con 11 pasos a desarrollar, cuyo proceso inicia con definir el tema, su importancia para abordarlo y si puede ser viable y a partir de ahí, definir los objetivos, la elaboración de un marco bibliográfico que fundamente la elección del paradigma, además de definirlo con las características de sus participantes y de esa manera señalar los procedimientos que utilizarán para el diseño de instrumentos, para la obtención de información, para el análisis de los datos y el informe final. (Álvarez-Gayou, 2007)

En ese mismo sentido, se aportan los elementos para el diseño de un cuestionario que por antonomasia es cuantitativo cuando se utiliza de manera cerrada y en este proyecto se aborda manera abierta para contraponer esta tesis, como lo consideran Álvarez-Gayou (2007) porque a partir de su aplicación se rescata lo que pasa por la mente del entrevistado.

Mientras que Bringuier (1977) parafrasea a Piaget abordando que el aprendizaje es una reorganización de las estructuras cognitivas respecto a la asimilación y acomodación, por otro lado, Elliott (1988) apoyándose en la idea Peters de que son los valores y principios y no los resultados observables los que convierten un proceso en educativo, llega a afirmar que lo que hace que una educación sea educativa no es la producción de estados finales extrínsecos, sino las cualidades intrínsecas que se ponen de manifiesto en la misma forma de llevar a cabo la acción, de tal manera que, el diseño del cuestionario aborda preguntas relacionadas con el aprendizaje.

Así mismo, Pozo, et al (2006) conciben el aprendizaje como un proceso mental, en el sentido de la observación y Taylor y Bogdan (1996) nos comentan que la metodología cualitativa se refiere en su más amplio sentido a la investigación que produce datos descriptivos con diez pasos a considerar como: lo inductivo, desde una perspectiva holística, con efectos sobre las personas de su estudio, la comprensión de las personas en el marco de referencia, en donde aparta sus propias creencias y todas las perspectivas son valiosas, desde el punto de vista humanista, haciendo énfasis del mundo empírico, en donde todos los escenarios y las personas son dignos de estudio y por último, considera la investigación como un arte.

El cuestionario en la investigación cualitativa tiene que elaborarse con claridad de acuerdo con el problema y las preguntas deben de llevar de la mano a la persona que lo contesta con un proceso cuidadoso, aunque muchas veces de inadvertida introspección, considerando: ¿Qué tanto puede explayarse en su contestación a quien responde? Álvarez-Gayou (2007).

Bertely (2000) considera que en educación pueden clasificarse tres dimensiones de análisis: la política e institucional, la curricular y la social (Bertely y Corestein 1994) por otro lado, configuran la cultura escolar y a partir de ello, se diseña una Guía de Observación en tres dimensiones; contexto social, contexto escolar y contexto áulico, agregando un cuestionario que es el objeto de estudio en esta ponencia con contenido sobre el aprendizaje.

Así mismo, Erickson en Bertely (1989) caracterizan estas acciones como una observación participativa, en donde supone la participación del observador en el campo de estudio como condición indispensable para documentar de modo detallado y sistemático los acontecimientos de interacción calificados como básicos, porque no interviene de modo directo en el desenvolvimiento natural de los sucesos.

METODOLOGÍA

El acercamiento que el estudiante realiza durante el primer semestre en el nivel de primaria permite: analizar, diseñar, aplicar y evaluar los procesos de investigación de las tramas que se establecen en las dimensiones sociales y educativas, que se gestan en estos contextos; además, ofrece la oportunidad de conocer, desde el punto de vista de los

diferentes actores, la manera en que cotidianamente se desarrollan, por ende, cada uno de estos aspectos se relacionan con la práctica profesional. De este modo, se reconoce que la reflexión y análisis de los instrumentos que se constituyen como elementos fundamentales dentro de la formación inicial contribuyen al desarrollo de un conjunto de conocimientos, habilidades, actitudes y valores, indispensables para ejercer la docencia.

Por lo tanto, la información que recaben los estudiantes permitirá establecer vínculos con la teoría y las dimensiones sociales de la realidad. La investigación que realizarán, muestra que el trabajo cotidiano que realizan los actores educativos, demandan un sólido dominio de las dimensiones sociales y educativas, con técnicas de observación y entrevista que promueven el aprendizaje de los alumnos, además del desarrollo de las habilidades y actitudes que son necesarias para interpretar los sucesos en el aspecto social, político, cultural, educativo, etc. aunado a ello se diseñaron los instrumentos necesarios para comprender de qué manera se relacionan las dimensiones sociales y educativas, que permiten tener información detallada de los contextos que rodean a la escuela primaria, estas acciones permiten la habilitación del estudiante en los procesos de investigación del futuro docente en la escuela normal.

El siguiente cuadro se muestra el protocolo del proyecto de investigación con dos procesos: La habilitación de estudiantes de la escuela normal y la creación de un cuestionario de dilemas por el grupo de investigación; "Los Procesos de Enseñanza para la Mejora de la Práctica Educativa".

Primer proceso del proyecto de investigación en la habilitación de estudiantes en el diseño y aplicación de instrumentos de indagación.	
Primera fase:	**Revisión teórica:** Analizar el proceso teórico metodológico para la construcción de guiones de entrevista y guía de observación. (Análisis del sustento teórico)
Segunda fase:	**Diseño de instrumentos**: Tres guías de observación: Contexto social. Contexto escolar. Contexto áulico. Dos entrevistas: Al director sobre el proceso de gestión educativa. Al maestro de grupo sobre los procesos educativos. Un cuestionario sobre las concepciones del aprendizaje. Y como contenido, las tramas que se establecen en las dimensiones sociales y educativas, además de la aportación de aspectos relacionados con los diferentes cursos de la malla curricular del primer semestre de la LEP Plan de Estudios 2018.
Tercera fase:	**Aplicación de las técnicas de observación y entrevista** en los contextos sociales y educativos que determine la academia de primer semestre de la LEP; **y el cuestionario** por el grupo de investigación.

Cuarta fase	**Análisis de la información** recabada en los instrumentos de investigación: guía de observación y guion de entrevista aplicados en las dimensiones sociales y educativas y el cuestionario sobre las concepciones del aprendizaje con un registro ampliado.
Quinta fase	**Informe de resultados**.

Segundo proceso de investigación sobre el cuestionario aplicado a los maestros de siete escuelas primarias.	
Primera fase	Aplicación de un cuestionario a siete escuelas de práctica. Análisis de resultados del cuestionario inicial. (registro ampliado)
Segunda fase	Reuniones para diseñar un cuestionario de dilemas con los resultados de la praxis, la teoría del aprendizaje y la teoría interpretativa.
Tercera fase	Validación del cuestionario de dilemas.
Cuarta fase	Aplicación del instrumento en el Instituto Tecnológico de Celaya, Gto., Escuela Primaria Esteban S. Castorena en Cosío, Ags., a la Universidad Cuauhtémoc Campus Aguascalientes en maestría y doctorado.
Quinta fase	Informe e interpretación de resultados.

Fases del proyecto.

RESULTADOS

Al realizar el análisis del cuestionario aplicado a siete escuelas primarias del municipio de Rincón de Romos, Ags. Llevado a cabo por los grupos de primer semestre y el grupo de investigación, se hizo acopio de la información recabada en un instrumento que propone Bertely, M., (2000) como registro ampliado, información que dio respuesta de manera parcial, por lo que se hizo un análisis estadístico por el grupo de investigación de la cual surgen dos variables por pregunta como se muestra en la tabla siguiente:

Pregunta 1	1. Adquisición 2. Desarrollo cognitivo	Pregunta 4	1. Meta, 2. Aprendizaje.	Pregunta 7	1. Guía. 2. Facilitador.
Pregunta 2	1.Evaluación Diagnóstica. 2.Evaluación final.	Pregunta 5	1.Características. 2.Necesidades.	Pregunta 8	1. Recurso Didáctico. 2. Recurso Material.
Pregunta 3	1.Relevantes. 2.Herramientas	Pregunta 6	1.Colaborativa. 2.Grupal	Pregunta 9	1. Pregunta abierta. 2. Pregunta cerrada.

Pregunta 10	1.Ventajas. 2.Desventajas	Pregunta 13	1.Actualizado. 2.Capacitado
Pregunta 11	1.Formativa. 2.Aditiva	Pregunta 14	1.Sin diferencia. 2.Con diferencia.
Pregunta 12	1.Inductivo. 2.Deductivo.	Pregunta 15	1.Familiares. 2.Sociales.

Tabla 1 variables.

A partir de la identificación de las variables se realizó el análisis de una muestra de 42 maestros eligiendo una escuela pública con 7 maestros y una escuela privada con 5 maestros que corresponde al 30% como se muestra en la figura 1:

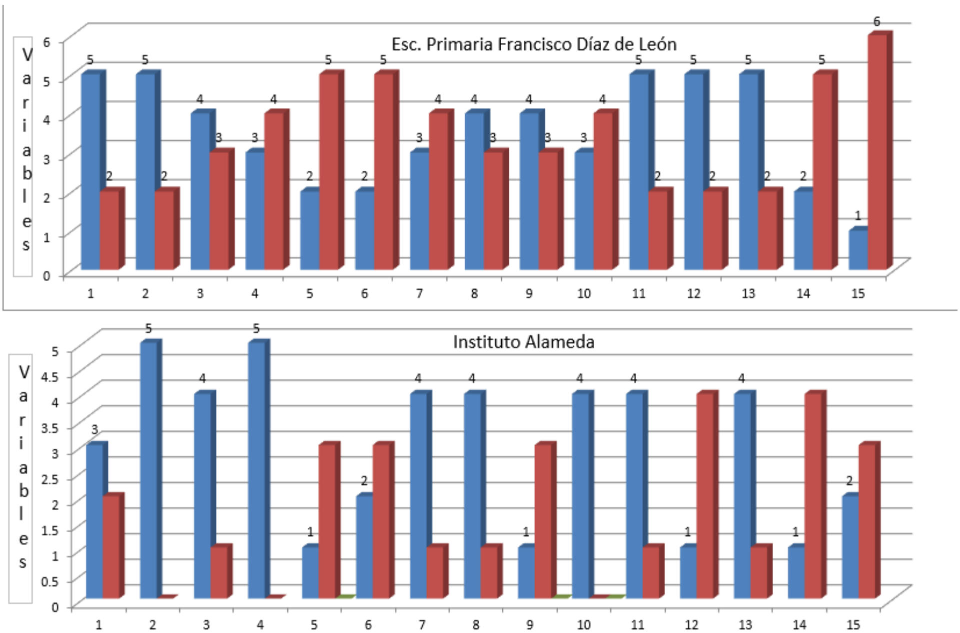


Fig. 1. Gráficas sobre la tendencia de variables.

Considerando este proceso de análisis que da respuesta a la pregunta ¿Cuáles son las concepciones de los maestros de la escuela primaria sobre el aprendizaje? Se considera que el acopio de la información solo responde parcialmente al cuestionamiento y que es necesario confrontar las concepciones de los maestros con la teoría del aprendizaje y la teoría interpretativa y se decide diseñar un cuestionario de dilemas con las tesis de los tres paradigmas, iniciando con la creación de los dilemas como se presenta en el cuadro 1:

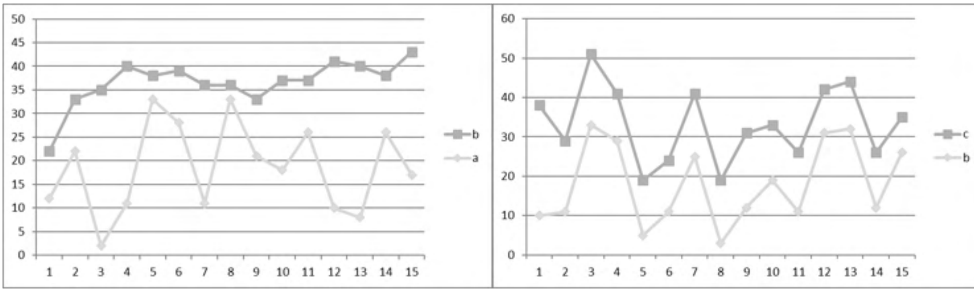
Proyecto de investigación: Fundamentos teórico metodológicos y éticos para habilitarse en el diseño y aplicación de técnicas de observación y entrevista para entender la educación como una actividad compleja.
Diseño del cuestionario de dilemas

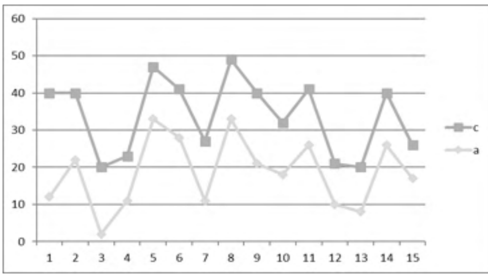
Preguntas del Cuestionario / Teorías		Estudio de campo en siete escuelas primarias del municipio de Rincón de Romos, Ags.	Teoría del aprendizaje	Teoría Interpretativa
1	¿Qué es el aprendizaje?	La adquisición de un conocimiento como potencial cognitivo.	Un proceso que se sustenta en los conocimientos previos.	Un proceso mental que conecta los resultados, los procesos y las condiciones apropiadas.
2	¿Por qué es importante rescatar las ideas previas de los alumnos?	Sirve para medir el nivel de logro e identificar las necesidades de los alumnos.	Por la contrastación de conocimientos almacenados en esquemas válidos con la realidad.	La evocación del conocimiento científico/social de las cosas partiendo de la experiencia y la práctica basándose en el abordaje.
3	¿Cuál su punto de vista respecto a los contenidos de las asignaturas?	Es un recurso conceptual que permite la reflexión.	Son el conjunto de saberes cuya asimilación y apropiación se considera esencial para su desarrollo y socialización.	El principio de correspondencia entre conocimiento y realidad para el desarrollo de las capacidades motrices, afectivas, de relación interpersonal y de inserción social.
4	¿Qué fines persiguen los objetivos de las asignaturas?	Producir evidencias que demuestren el aprendizaje y/o resuelvan problemas de la vida diaria.	Aprendizajes como incremento cuantitativo de conocimiento, memorización, adquisición de hechos o procedimientos para su uso, abstracción de significados y proceso interpretativo dirigido a comprender la realidad	La autorregulación, autogestión en los aprendizajes del alumno con aspectos motivacionales.
5	¿Qué características Toma en cuenta para seleccionar un texto literario?	Que sea del interés para el alumno tomando en cuenta las necesidades y el contexto social.	Que sea una muestra perfecta de la lengua en su imitada, memorizada y copiada.	Que su discurso escrito tenga la capacidad de redescubrir el mundo a sus lectores a través del mensaje, el hablante, el escucha para describir el código.
6	¿Qué estrategias utiliza para desarrollar el conocimiento en los alumnos?	Tomar en cuenta los estilos de aprendizaje para el desarrollo de los conocimientos previos, el trabajo colaborativo, lectura en voz alta, , etc.	El método, el procedimiento así como una técnica para la asimilación de conocimientos.	Los procesos mediadores por parte del aprendiz (atención, memoria, inteligencia, motivación, etcétera).
7	¿Al explicar el tema o contenido cuál es su función?	Generador y guía de los aprendizajes.	Orientador en el proceso de aprendizaje.	El rol del docente requiere de una intervención explícita que favorezca la apropiación correcta del objeto por aprender con actividades mentales como la memoria, la atención, las asociaciones, el establecimiento de comparaciones y la realización de inferencias.
8	¿Qué opina acerca del uso de los libros de texto?	Que son recursos didácticos que te ayudan a adquirir los conocimientos.	Que deben ser utilizados para el cultivo de los alumnos.	La lectura ***puede*** comprenderse como un proceso en el que el lector indaga ***cuál*** es el aspecto fundamental del ***texto*** como los enunciados que no pueden ***ser*** asumidos como una verdad absoluta.
9	¿Al diseñar preguntas para evaluar los aprendizajes qué metodología utiliza?	La evaluación formativa con los parámetros que establece el nuevo modelo educativo.	El método Socrático permite diseñarlas para resolver problemas e incrementar la capacidad de tus alumnos sobre el pensamiento.	El método de la investigación cualitativa como el estudio de la gente a partir de lo que dicen y hacen las personas en el escenario social y cultural.

10	¿Qué ventajas o que inconvenientes tiene al hacer los exámenes teniendo el material de consulta a un lado del alumno?	Que alumno pueda hacer una búsqueda documental y el inconveniente es que atiende a un solo estilo de aprendizaje.	*Que es un proceso pedagógico para el logro del aprendizaje.*	El supuestos epistemológico, al respetar el principio de correspondencia entre conocimiento y realidad.
11	¿Al evaluar los aprendizajes qué es lo que toma en cuenta?	Los procedimientos, las actitudes y los conceptos.	Los procesos y los resultados.	Se basa en florecimiento del positivismo, el empirismo y los métodos estadísticos utilizados en el estudio de la diversidad humana, como el proceso que permite determinar en qué grado han sido alcanzados los objetivos educativos propuestos.
12	¿Cómo aborda los diferentes enfoques de las asignaturas?	Como vienen establecidos y con ayuda del formato de planeación.	Desde la perspectiva constructivista en el marco de procesos.	Desde la Teoría interpretativa para comprender la realidad como dinámica diversa dirigida al significado de las acciones humanas considerada como positivista.
13	¿Cuál es su percepción de la función docente en el contexto actual?	Que sea abierta, serena y tolerante asumiendo el papel de mediador.	Como orientador creando condiciones para que el alumno despliegue una actividad mental constructiva, rica y diversa.	Que requiere de una intervención explícita que favorezca la apropiación correcta del objeto por aprender, además, implica el debate permanente y el encuentro de las personas e ideas que están implicadas en el diseño curricular.
14	¿Cuál es la diferencia de la lengua materna y una segunda lengua?	Es de origen familiar y la segunda es de origen social.	El aprendizaje en la infancia. El aprendizaje en la comunidad.	La lingüística interpretativa como el estudio de los signos llamado semiología permite desde la interpretación su diferencia.
15	¿Qué factores influyen en el aprendizaje de una segunda lengua?	El contexto, la cultura, el estilo de aprendizaje y a reglas gramaticales.	El contexto, la motivación, el Interés, la superación personal, la necesidad, etc.	Los hábitos mediante la repetición y la práctica de modelos lingüísticos correspondientes a la lengua hasta que éstos son sobre aprendidos y pueden ser producidos por el alumno de forma automática, sin detenerse a pensar en ellos.

Instrumento diseñado para recabar información sobre el aprendizaje por el grupo de investigación **"Los procesos de enseñanza para la mejora de la práctica docente".** Campos, Acosta, De Velasco, Romo. (2019)

El instrumento tiene un proceso de validación riguroso, en primera instancia se somete al juicio de la academia de primer semestre de la Licenciatura en Educación Primaria, se realiza un piloteo en las escuelas de práctica en donde aparecen resultados sobre confiabilidad, con un 36.6% que tiene la tendencia de inclinarse hacia lo que los maestros entrevistados comentan (praxis); un 34.6% elige la teoría del aprendizaje y un 29.4 tiene preferencia por la teoría de la interpretación y para completar el 100% un 0.4.% que no eligieron (nulos), aunado a ello, la división de la desviación estándar 9.46% entre la media que es 36.6% nos da un grado de viabilidad del 26.6%, que nos permite observar un grado de confiabilidad 73.4% (1-26.6). (ver fig. 2).





Datos para la confiabilidad			
desv	9.463211979	0.26685393	
	Confiabilidad	0.734	
desv	10.35788175	0.29768786	viabilidad
	Confiabilidad	0.7	
desv	4.479583314	0.15306122	
	confiabilidad	0.85	

Fig. 2.

Posteriormente la aplicación del cuestionario de dilemas se realizó en tres contextos diferentes, considerando al Tecnológico de Celaya, Gto., a la Escuela Esteban S. Castorena de Cosío, Ags. y, a la Universidad Cuauhtémoc Campus Aguascalientes, en los grados de maestría y doctorado. (Ver fig. 3, 4, 5 y 6).

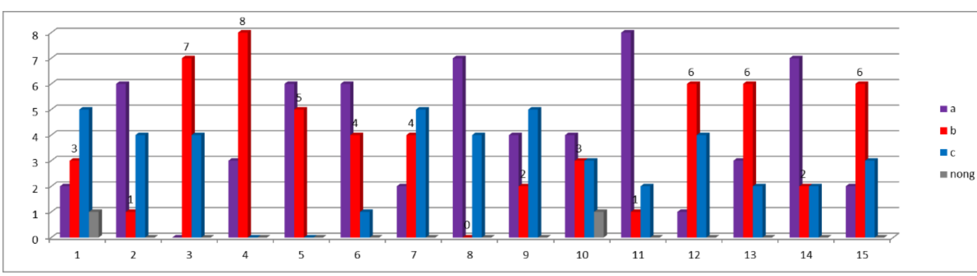


Fig. 3

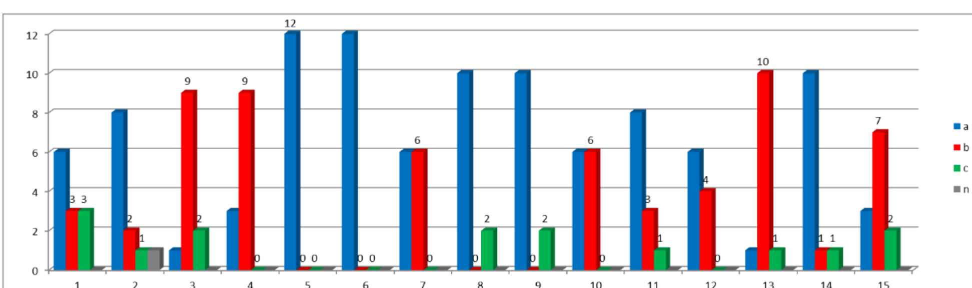


Fig. 4

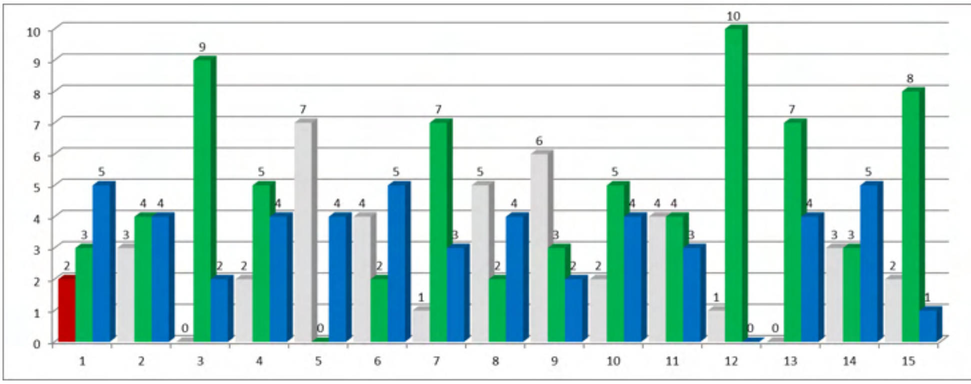


Fig. 5

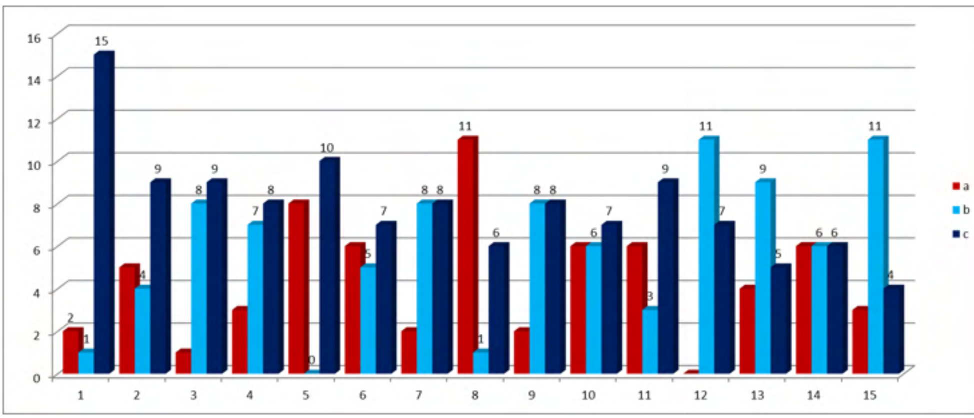


Fig. 6

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Al analizar el ejercicio del cuestionario inicial, se comentó que los resultados solo vertían una cuestión práctica y que era necesario sustentarlo desde dos paradigmas que permitieran la construcción de un cuestionario diferente al de Vilanova, García y Señoriño, (2007); por ende, se realizó una investigación documental con autores que definieran el aprendizaje desde esta teoría y de la teoría interpretativa, situación que permitió definir tres dilemas por cada pregunta. Al analizar la tesis de los maestros entrevistados, arrojaron dos variables por pregunta y de estas dos variables surgieron los dilemas de la praxis, en la teoría del aprendizaje se consultaron varios puntos de vista y de ellos emanó el dilema sobre la teoría de aprendizaje y por último la teoría interpretativa aportó los elementos para construcción del tercer dilema por cada pregunta y concluyendo con este ejercicio se discutió en qué contextos era necesario aplicarlo, definiendo volver a las escuelas de práctica para pilotearlo y posteriormente aplicarlo a cuatro contextos diferentes.

En cada fase del segundo proceso de investigación se discutió en primera instancia,

la viabilidad de validar el instrumento, decidiendo aplicarlo en las escuelas de práctica y con los resultados observar su confiabilidad, considerando posteriormente realizar un ejercicio de investigación en contextos diferentes a las escuelas de práctica como se muestra en la figura 3 en las cuatro gráficas anteriores.

A partir del estudio realizado el grupo de investigación observó que la tendencia de este estudio maneja un paradigma que lo pone a consideración del lector y de todos que están inmersos en la educación; a mayor grado de estudio se busca tener relación entre las teorías y la práctica para mejorar la enseñanza y la asimilación del aprendizaje por los alumnos de cualquier nivel.

Por último, se pone a consideración el cuestionario inicial y el cuestionario de dilemas final:

Cuestionario inicial utilizado en la investigación

1. ¿Qué es el aprendizaje?
2. ¿Por qué es importante rescatar las ideas previas de los alumnos?
3. ¿Cuál es punto de vista respecto a los contenidos de las asignaturas?
4. ¿Qué fines persiguen los objetivos de las asignaturas?
5. ¿Qué características toma en cuenta para seleccionar un texto literario?
6. ¿Qué estrategias utiliza para desarrollar el conocimiento en los alumnos?
7. ¿Al explicar el tema o contenido cuál es su función?
8. ¿Qué opina acerca del uso de los libros de texto?
9. ¿Al diseñar las preguntas para evaluar los aprendizajes que metodología utiliza?
10. ¿Qué ventajas o inconvenientes tiene al hacer los exámenes teniendo el material de consulta a un lado del alumno?
11. ¿Al evaluar los aprendizajes que es lo que toma en cuenta?
12. ¿Cómo aborda los diferentes enfoques de las asignaturas?
13. ¿Cuál es su percepción de la función docente en el contexto actual?
14. ¿Cuál es la diferencia de la lengua materna y una segunda lengua?
15. ¿Qué factores influyen en el aprendizaje de una segunda lengua?

Cuestionario de dilemas final.

Proyecto de investigación:
Fundamentos teórico-metodológicos y éticos para habilitarse en el diseño y aplicación de técnicas de observación y entrevista para entender la educación como una actividad compleja.

Cuestionario aplicado en cuatro contextos diferentes: Instituto Tecnológico de Celaya, Gto., Escuela Primaria Esteban S. Castorena Cosío, Ags., Universidad Cuauhtémoc Campus Aguascalientes en los grados de maestría y doctorado.

Instrucciones:
Elige en cada pregunta uno de los tres dilemas señalando con una X sobre la columna de la derecha la opción que más se acerque a tu punto de vista acerca del aprendizaje de acuerdo con los cuestionamientos que se vierten en este instrumento.

Opciones / Preguntas del Cuestionario		Estudio de campo en siete escuelas primarias del municipio de Rincón de Romos, Ags.		Teoría del aprendizaje		Teoría Interpretativa	
1	¿Qué es el aprendizaje?	La adquisición de un conocimiento como potencial cognitivo.		Un proceso que se sustenta en los conocimientos previos.		Un proceso mental que conecta los resultados, los procesos y las condiciones apropiadas.	
2	¿Por qué es importante rescatar las ideas previas de los alumnos?	Sirve para medir el nivel de logro e identificar las necesidades de los alumnos.		Por la contrastación de conocimientos almacenados en esquemas válidos con la realidad.		La evocación del conocimiento científico/social de las cosas partiendo de la experiencia y la práctica basándose en el abordaje.	
3	¿Cuál su punto de vista respecto a los contenidos de las asignaturas?	Es un recurso conceptual que permite la reflexión.		Son el conjunto de saberes cuya asimilación y apropiación se considera esencial para su desarrollo y socialización.		El principio de correspondencia entre conocimiento y realidad para el desarrollo de las capacidades motrices, afectivas, de relación interpersonal y de inserción social.	
4	¿Qué fines persiguen los objetivos de las asignaturas?	Producir evidencias que demuestren el aprendizaje y/o resuelvan problemas de la vida diaria.		Que determinen lo que los estudiantes deben ser capaces de hacer tras el aprendizaje.		El principio de correspondencia entre conocimiento y realidad.	
5	¿Qué características Toma en cuenta para seleccionar un texto literario?	Que sea del interés para el alumno tomando en cuenta las necesidades y el contexto social.		Que sea una muestra perfecta de la lengua en su imitada, memorizada y copiada.		Que su discurso escrito tenga la capacidad de redescubrir el mundo a sus lectores a través del mensaje, el hablante, el escucha para describir el código.	
6	¿Qué estrategias utiliza para desarrollar el conocimiento en los alumnos?	Tomar en cuenta los estilos de aprendizaje, el trabajo colaborativo, lectura en voz alta, etc.		El método, el procedimiento, así como una técnica para la asimilación de conocimientos.		Los procesos mediadores por parte del aprendiz (atención, memoria, inteligencia, motivación, etc.)	
7	¿Al explicar el tema o contenido cuál es su función?	Generador y guía de los aprendizajes.		Orientador en el proceso de aprendizaje.		El rol del docente requiere de una intervención explícita que favorezca la apropiación correcta del objeto por aprender con actividades mentales como la memoria, la atención, las asociaciones, el establecimiento de comparaciones y la realización de inferencias.	
8	¿Qué opina acerca del uso de los libros de texto?	Que son recursos didácticos que te ayudan a adquirir los conocimientos.		Que deben ser utilizados para el cultivo de los alumnos.		La lectura *puede* comprenderse como un proceso en el que el lector indaga *cuál* es el aspecto fundamental del *texto* como los enunciados que no pueden *ser* asumidos como una verdad absoluta.	
9	¿Al diseñar preguntas para evaluar los aprendizajes qué metodología utiliza?	La evaluación formativa con los parámetros que establece el nuevo modelo educativo.		El método Socrático permite diseñarlas para resolver problemas e incrementar la capacidad de tus alumnos sobre el pensamiento.		El método de la investigación cualitativa como el estudio de la gente a partir de lo que dicen y hacen las personas en el escenario social y cultural.	
10	¿Qué ventajas o que inconvenientes tiene al hacer los exámenes teniendo el material de consulta a un lado del alumno?	Que alumno pueda hacer una búsqueda documental y atiende a un solo estilo de aprendizaje.		*Que es un proceso pedagógico para el logro del aprendizaje.*		El supuesto epistemológico, al respetar el principio de correspondencia entre conocimiento y realidad.	
11	¿Al evaluar los aprendizajes qué es lo que toma en cuenta?	Los procedimientos, las actitudes y los conceptos.		Los procesos y los resultados.		Se basa en florecimiento del positivismo, el empirismo y los métodos estadísticos utilizados en el estudio de la diversidad humana, como el proceso que permite determinar en qué grado han sido alcanzados los objetivos educativos propuestos.	

12	¿Cómo aborda los diferentes enfoques de las asignaturas?	Como vienen establecidos y con ayuda del formato de planeación.		Desde la perspectiva constructivista en el marco de los procesos.		Desde la Teoría interpretativa para comprender la realidad como dinámica diversa dirigida al significado de las acciones humanas considerada como positivista.	
13	¿Cuál es su percepción de la función docente en el contexto actual?	Que sea abierta, serena y tolerante asumiendo el papel de mediador.		Como orientador creando condiciones para que el alumno despliegue una actividad mental constructiva, rica y diversa.		Que requiere de una intervención explícita que favorezca la apropiación correcta del objeto por aprender, además, implica el debate permanente y el encuentro de las personas e ideas que están implicadas en el diseño curricular.	
14	¿Cuál es la diferencia de la lengua materna y una segunda lengua?	Es de origen familiar y la segunda es de origen social.		El aprendizaje en la infancia. El aprendizaje en la comunidad.		La lingüística interpretativa como el estudio de los signos llamado semiología permite desde la interpretación su diferencia.	
15	¿Qué factores influyen en el aprendizaje de una segunda lengua?	El contexto, la cultura, el estilo de aprendizaje y a reglas gramaticales.		El contexto, la motivación, el Interés, la superación personal, la necesidad, etc.		Los hábitos mediante la repetición y la práctica de modelos lingüísticos correspondientes a la lengua hasta que éstos son sobre aprendidos y pueden ser producidos por el alumno de forma automática, sin detenerse a pensar en ellos.	

Instrumento diseñado para recabar información sobre el aprendizaje por el grupo de investigación "**Los procesos de enseñanza para la mejora de la práctica docente".** Campos, Acosta, De Velasco, Romo. (2019).

REFERENCIAS

Álvarez-Gayou, J. L. (2004) Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología (pp. 103-158). México: Paidós

Bertely, M., (2000) Conociendo nuestras escuelas. Un acercamiento etnográfico a la cultura escolar. México, Paidós.

Bringuier J. C. 1977, Conversaciones con Piaget, Barcelona, Gedisa.

Elliott, Jhon. (1990). La investigación Acción en educación. México: Ediciones Morata

Pozo, Juan; Martín, Elena; Pérez, Puy; Scheuer, Nora; Mateos, Mar y De la Cruz, Montserrat (2010). "Ni contigo ni sin TI... Las relaciones entre cognición y acción en la práctica educativa", Infancia y Aprendizaje (España), vol. 33, núm. 2, pp. 179-184.

Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1996). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Barcelona, España: Paidós

(Vilanova, García y Señoriño, 2007). En Vilanova, S., García M. B. y Señoriño, O. (2007). Concepciones acerca del aprendizaje: diseño y validación de un cuestionario para profesores en formación. Revista Electrónica de Investigación Educativa, 9 (2).

EL DILEMA SOBRE LAS CONCEPCIONES DEL APRENDIZAJE.

Nombre de los autores:

Campos Castorena Rodolfo Enrique[1]

Acosta Ramírez Felipe Ángel[2].

De Velasco Galván Ulises Alejandro[3].

Roberto Romo Marín.

Institución de procedencia:

Escuela Normal de Rincón de Romos “Dr. Rafael Francisco Aguilar Lomelí”

Nivel de estudios:

1. Maestría en Educación con Procesos de Enseñanza Aprendizaje en la Escuela de Graduados en el Tecnológico de Monterrey.

2. Maestría en Educación con Procesos de Enseñanza Aprendizaje en la Escuela de Graduados en el Tecnológico de Monterrey.

3. Licenciatura en Psicología en la Universidad Galilea y estudios de maestría y doctorado en educación en el Instituto Alameda.

4. Doctorado en educación en la Universidad Cuauhtémoc Campus Aguascalientes.

Plazas de profesores investigadores.

Correo electrónico:

1. erodolfo.camcas@outlook.com

2. acostafa@hotmail.com

3. tutorias.rincon@gmail.com

4. robertoromo@enrr.edu.mx

CAPÍTULO 15

ETNOMUSICOLOGIA, O CARIMBÓ CHAMEGADO, VISIBILIDADE E PROPAGAÇÃO DA PRODUÇÃO MUSICAL DE DONA ONETE

Data de aceite: 01/06/2022
Data de submissão: 28/04/2022

Patrich Depailler Ferreira Moraes
Instituto Federal de Educação Tecnológica do Pará (IFPA)
Abaetetuba - Pará - Brasil
http://lattes.cnpq.br/1569753023477186

Paulo Sérgio de Almeida Corrêa
Universidade Federal do Pará. Instituto de Ciências da Educação
Faculdade de Educação
Belém - Pará - Brasil
https://orcid.org/0000-0002-9975-9919

RESUMO: Discutiu-se a relevância dos estudos etnomusicológicos para o entendimento dos processos de formação e criação dos cantores que se projetaram em carreiras artístico-musicais no Estado do Pará, com destaque para o caso de Dona Onete. Como se deu a origem do carimbo chamegado? Quais as vias percorridas por Dona Onete para se constituir e consolidar no cenário musical? Quais as estratégias publicitárias adotadas por essa compositora para alcançar a visibilidade enquanto artista e de sua produção musical? O estudo foi baseado em fontes bibliográficas de autores dedicados ao campo da etnomusicologia, assim como em suportes documentais e produções da discografia dessa cantora e compositora, disponíveis nos diferentes meios digitais. Vítima de preconceitos e discriminações sociais, a Professora Ionete da Silveira Gama se metamorfoseou em Dona Onete, a diva do carimbó chamegado e mestra da cultura, que irrompeu o casulo e aprimorou o cultivo da prática da escrita de suas poesias, tansformando-as em composições musicais, cuja harmonia e melodia ecoam na sonorização das palavras e versos cantados sob o rítimo cotidiano da vida cabocla na Amazônia. No que se refere à produção discográfica, a visbilidade e acesso aos álbuns e faixas de suas músicas, comprovam a grande ressonância de seu trabalho, fazendo dela um ícone de sucesso na música popular brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Etnomusicologia. História da música no Pará. Carimbó chamegado.

ETHNOMUSICOLOGY, CARIMBÓ CHAMEGADO, VISIBILITY AND MARKETING OF DONA ONETE’S MUSICAL PRODUCTION

ABSTRACT: The relevance of ethnomusicological studies was discussed for the understanding of the training and creation processes of singers who ventured in artistic-musical careers in the State of Pará, with emphasis on the case of Dona Onete. How did carimbó chamegado originate? What are the paths taken by Dona Onete to establish and consolidate herself in the music scene? What are the advertising strategies adopted by this songwriter to achieve visibility as an artist and for her musical production? The study was based on bibliographic sources of authors dedicated to the field of ethnomusicology, as well as on documentary supports and productions of the discography of this singer and songwriter, available in different digital media. Victim of

prejudice and social discrimination, teacher Ionete da Silveira Gama metamorphosed into Dona Onete, the carimbó chamegado diva and master of culture, who burst out of the cocoon and improved the cultivation of the practice of writing her poetry, transforming them into musical compositions, whose harmony and melody echo in the sound of the words and verses sung under the daily rhythm of caboclo life in the Amazon. Regarding her record production, the visibility and access to her albums and music tracks prove the great resonance of her work, making her an symbol of success in Brazilian popular music.
KEYWORDS: Ethnomusicology. History of Music in Pará. Carimbó chamegado.

1 I INTRODUÇÃO

O presente artigo possui a etnomusicologia enquanto campo de pesquisa que tem como um de seus objetivos o estudo da música como cultura. Neste sentido, busca-se aqui compreender, inicialmente, segundo as teorias etnomusicológicas, principalmente no que diz respeito à criação musical, como a compositora folclórica/popular - Ionete da Silveira Gama - hoje conhecida no cenário artístico paraense como Dona Onete, criou um novo estilo musical denominado "Carimbó chamegado", onde depois de longos anos de atividade no Municipio de Igarapé-Miri, despontou como uma das grandes artistas do cenário musical paraense.

As pesquisas no campo da etnomusicologia, em solo brasileiro, remontam aos anos de 1930, portanto, algumas experiências institucionais já eram desenvolvidas no Brasil em âmbito universitário dessa época (RAUTMANN, 2019, p. 9).

As conclusões do estudo realizado por Rautmann a respeito do campo da etnomusicologia, ressaltam a constatação segundo a qual "Existe uma invisibilidade de personagens importantes na história da área" (2019, p. 124).

Conforme identificou Lühning (2014, p. 7), no contexto atual, a etnomusicologia brasileira abrange preocupações envolvendo três aspectos centrais, a saber: "o seu compromisso social, a relação com as políticas públicas e proximidade com as discussões sobre educação e identidade cultural".

Lühning (2014, p. 13), destacou que a partir dos anos de 1990, a etnomusicologia brasileira tem se caracterizado como "uma área que dialoga com as expressões de música a partir da reflexão sobre práticas musicais brasileiras em busca dos seus conceitos próprios".

Ao analisar a relação entre a etnomusicologia e os estudos musicais Piedade (2006, p. 84), conclui que "Os estudos da Etnomusicologia têm revelado que os sistemas musicais são basicamente comunicativos, invadindo todas as dimensões culturais".

O estudo de Baia (2007, p. 1-10), demonstrou que, no caso da música popular, ainda se encontra em processo de formação a construção de um campo acadêmico, o qual, na primeira década do ano 2000, caracterizava-se como multidisciplinar, tendo por referência as áreas das humanidades e das ciências sociais.

Neste estudo, ressaltamos a relevância da etnomusicologia para o entendimento dos processos de formação e criação dos cantores que se projetaram em carreiras artístico-musicais no Estado do Pará, com destaque para o caso de Dona Onete.

Três perguntas direcionaram as reflexões construídas: Como se deu a origem do carimbó chamegado? Quais as vias percorridas por Dona Onete para se constituir e consolidar no cenário musical? Quais as estratégias publicitárias adotadas por essa compositora para alcançar a visibilidade enquanto artista e de sua produção musical?

Concentramos a realização do estudo a partir das fontes bibliográficas de autores dedicados ao campo da etnomusicologia, cuja ênfase recaiu naqueles trabalhos que focam a formação do campo acadêmico; as características das quais se reveste e o processo de formação do campo acadêmico em torno da música popular brasileira. Adicionalmente, houve consulta aos suportes documentais e produções da discografia dessa cantora e compositora, disponíveis em diferentes meios digitais: portais de notícias, plataformas digitais; canais virtuais.

Os resultados estão expressos nesta introdução e diluídos em quatro partes: a primeira, dedicada a delinear alguns aspectos históricos sobre a inserção de Dona Onete no campo musical; na segunda, cuja incidência está nos caminhos percorridos por ela para consolidação da carreira artística; na terceira, averiguou-se sua presença nos noticiários de veículos de informação televisivos e portais de notícias; na quarta, observou-se o alcance de sua popularidade mediante a visualização das músicas mais acessadas e ouvidas; posteriormente, são apresentadas as conclusões e referências que fundamentaram o percurso da investigação.

2 | ASPECTOS HISTÓRICOS DA FORMAÇÃO MUSICAL DE DONA ONETE

Considerando-se as questões teóricas destacadas por esses autores, resolvemos escolher entre alguns artistas que tiveram suas carreiras iniciadas no município de Igarapé-Miri, Estado do Pará, Brasil, opção que recaiu sobre uma compositora folclórica/popular Professora Ionete da Silveira Gama, que por muitos anos trabalhou nas escolas municipais com a disciplina História do Brasil e Estudos Paraenses, e que, inicialmente, desenvolveu suas composições dentro de um grupo folclórico chamado “Canarana”, a partir de seu conhecimento sobre a história e a cultura paraense.

Após sua aposentadoria enquanto servidora pública, Ionete Gama decidiu mudar para a capital Belém, onde teve suas composições descobertas por um grupo de músicos que resolveram gravar e apresentar essas produções em seus shows – O Coletivo rádio Cipó. Porém, o estilo musical tocado por esses músicos não era bem o que a artista pensava, pois, o grupo interpretava suas músicas com um toque meio Pop Rock, mas, que segundo a própria compositora, essas execuções musicais, fizeram com que sua música fosse projetada.

A partir daí Ionete Gama começou a denominar suas composições de “Carimbó Chamegado” por se tratar de uma versão mais lenta em relação ao carimbo praiano. Com isso, outros músicos paraenses como: Luiz Pardal, Fafá de Belém, Lucinha Bastos, trio Manarí, entre outros, entenderam a real proposta de suas composições e começaram a executar e produzir grandes arranjos.

Desde então, Ionete Gama passou a ser chamada pelo nome artístico Dona Onete, e hoje tem seu trabalho vinculado à nova música paraense, garantindo sua presença em quase todos os grandes eventos culturais e musicais do Estado do Pará.

O processo de criação musical é desencadeado por diversos fatores. Béhague (1992, p. 7-8) esclarece que “...qualquer composição musical é o produto da mente de uma pessoa ou várias pessoas”. Todavia, incorre em manifesta convicção de que “o fato dos processos cognitivos do indivíduo/compositor podem ser basicamente os mesmos do grupo a que pertencem não invalida a existência e o impacto individual na composição”.

Essa afirmação nos remete a meados dos anos de 1970, onde o município de Igarapé-Miri teve uma produção musical considerável, uma vez que alguns nomes surgiram para o cenário musical. Entre esses artistas, destacamos: Pinduca[1], Pim[2], Aldo Sena[3] e Pantoja do Pará[4]. Cada um desses artistas buscou uma identidade nova para sua música, entendendo que dessa forma alcançaria maior projeção no cenário artístico como agente cultural, porém, nenhum deles fugiu da realidade da música regional.

Pinduca introduziu guitarras, teclados eletrônicos e naipes de metais ao Carimbó tradicional ou de raiz (aquele que utilizava o curimbó, o banjo e a flauta na sua execução).

Já, o compositor Pim, criou um novo estilo musical que foi batizado de “Sirimbó” (que era uma mistura do tradicional Siriá com o “novo” Carimbó tocado por Pinduca), isso possui influência, já que ambos são irmãos, viveram a música no mesmo ambiente e precisavam de um elemento que pudesse diferenciá-los musicalmente.

Aldo Sena participou de um grupo musical chamado “Os Populares de Igarapé-Miri”, grupo esse que hoje em nossas pesquisas é citado como um dos responsáveis pela criação da Lambada. Essas composições (lambadas) já contavam com um toque pessoal de Aldo que popularizou a guitarrada no Município, e posteriormente no Estado, participando do grupo “Mestres das Guitarradas”.

Por fim, destaca-se o Pantoja do Pará, o qual foi pioneiro em uma adaptação da guitarrada produzida na época, para um toque todo pessoal. Invés dos solos de guitarra nessas músicas, ele adaptou seus solos de saxofone, o qual dominava como poucos.

Todos esses artistas lançaram discos entre as décadas de 1970-1980. Pinduca teve uma ascensão maior, pois sua música tratava de temas regionais com gravações comerciais que agradou a população mais pobre, e continua mantendo isso até hoje - como

1 https://pt.wikipedia.org/wiki/Pinduca
2 https://www.youtube.com/channel/UCRLBuXDD6wwCkVYbUiulP3w
3 https://www.youtube.com/channel/UCR9aZ52pPKr2le_cbPoa_UQ
4 https://www.youtube.com/channel/UC3s88VC_9mg6986p27xoUOQ

não lembrar a Marcha do Vestibular, que virou uma espécie de hino oficial entre os calouros -. Já os demais, tiveram suas composições tocadas por um curto período de tempo, caíram no anonimato, voltando à cena após alguns anos.

Essa pausa é explicada, em parte, devido ao fato de que, durante a década de 1990, referindo-se ao mercado fonográfico, a música nacional foi caracterizada como de baixa qualidade musical, devido a fatores tais como: a pluralidade musical; a interferência das multinacionais no mercado fonográfico brasileiro; a presença das gravadoras independentes; a variedade do gosto musical; a liberdade de escolha na sociedade moderna democrática (BARROS, DORNELAS, SILVA, 2010, p. 5-6).

Todas as construções musicais citadas não fugiram ao que era comum entre eles: as ladainhas, o Bangüê, o Carimbó, o Siriá, a Jovem Guarda – que já usava as guitarras Caribenhas –, os festejos religiosos que contavam sempre com as bandas musicais nos coretos das praças, tudo isso influenciado pelos bois, pastorinhas, cordões de pássaros, agremiações carnavalescas, quadrilhas juninas, festejo de reis, que, prioritariamente, buscavam esses músicos para comporem o elenco de suas apresentações.

Nossa intenção em falar dos trabalhos desses compositores é fazer uma relação com Dona Onete, já que a mesma, nesse mesmo período, começava o seu trabalho de composição junto ao "Canarana", grupo folclórico que foi idealizado para se apresentar em uma ordenação de um padre amigo seu amigo, e que teve prosseguimento após essa apresentação.

A respeito da caracterização desse coletivo, nota-se que as músicas executadas pelo Grupo Canarana eram em ritmo de carimbó, porém, cada uma delas com sua particularidade, como a "Farinhada" que tinha em seu contexto o ápice da apresentação do grupo, e era utilizada geralmente nos encontros municipais, momento em que a canção convidava cada município para mexer o tipiti:

> Meus Amigos de Moju/ vem mexer o Tipiti
>
> Meus Amigos de Abaetetuba/ vem mexer o Tipiti
>
> Meus Amigos de Cametá/ vem mexer o Tipiti
>
> E se entendem de farinha venham peneirar aqui...

No momento em que a compositora pensava nessas produções, automaticamente, padrões construídos nesse período da história musical miriense, afloravam nessas músicas, assim como a forte interferência do Carimbó, movimento cultural do município de origem de Ionete, Cachoeira do Ararí. Isso reafirma o pensamento exposto por Béhague (1992, p. 8) a respeito do processo de criação musical.

É importante destacar que para Blacking (2007, p. 201), "A 'música' é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana. O fazer 'musical' é um tipo especial de ação social que pode ter importantes conseqüências para outros tipos de ação social". Não à toa ele ressaltou que "A música não é apenas

reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana".

Assim, são as atitudes e sentimentos humanos que produzem a arte. Portanto, no entendimento de Blacking (2007, p. 202), torna-se evidente que "A arte vive em homens e mulheres, sendo trazida a público por processos especiais de interação".

Por outro lado, Blacking (2007, p. 205) também ressalta que "...um sistema musical deve ser compreendido como um dos diferentes quadros de símbolos pelos quais as pessoas aprendem a produzir um sentido público de seus sentimentos e da vida social".

Isso demonstra o quanto Dona Onete, em contato com todos esses inovadores da música miriense e, posteriormente, do cenário paraense, realizou uma síntese do que era a produção musical no município de Igarapé-Miri, apropriando-se de elementos variados de cada um desses compositores para criar seu carimbó chamegado.

Em um de seus discos (PIM. Preciso te ver, 1983), o compositor Pim, gravou a composição "farinhada" de Dona Onete, em uma versão que buscava alcançar outros objetivos. Pim, em uma estratégia comercial, substituiu o nome dos municípios paraenses pelos nomes de diversos estados brasileiros como: Brasília, Maranhão, Piauí, Pernambuco, entre outros[5].

A etnomusicologia estuda os diferentes sistemas musicais do mundo, além disso, os estudos etnomusicológicos têm ampliado nossos conhecimentos dos diferentes sistemas musicais em perspectiva internacional. Esses estudos buscam fundamentos biológicos para a música, pois a expressão musical é uma constante na espécie humana e há comportamento universal em atividades musicais.

A esse respeito, Blacking (2007, p. 205) considerou que um determinado tipo de música só pode ser entendido em um contexto social, dentro de uma inter-relação de indivíduos que confere valor, uma vez que existem "relações entre estruturas musicais e padrões da vida social e cultural".

As reflexões e fatos aqui apresentados, mostram que a cultura musical miriense foi sempre muito forte ao longo dos anos, porém a assimilação desse trabalho pela população contabilizou inúmeros prejuízos, devido à falta histórica de políticas públicas para a valorização desses artistas.

Do ponto de vista institucional, somente a partir do ano de 2021, os artistas, agentes culturais e fazedores de cultura de Igarapé-Miri, passaram a ter intensificadas suas ações como parte de programas de políticas públicas culturais, sob a forma de um Calendário Cultural do Município, cujas atividades contaram com o financiamento público derivado do Sistema Municipal de Cultura, o qual foi instituído mediante a Lei Municipal nº 5.125, de 03 de janeiro de 2018[6]. Posteriormente, houve a criação e regulamentação do Fundo

5 Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCRLBuXDD6wwCkVYbUiulP3w Acesso em 24 abr. 2022.
6 Disponível em: https://comcim.clickpede.com/wp-content/uploads/2020/05/Lei-Municipal-5.125-2018-Sistema-de-Cultura.pdf

Municipal de Cultura, com a Lei Municipal nº 5.167, de 12 de novembro do ano de 2021[7].

Dona Onete é um grande exemplo do que Blacking (2007, p. 204-205) chama de "entendimento musical em certo contexto cultural". Sua chegada na capital do Estado do Pará, nos anos de 2000, fez com que suas músicas ganhassem estridente repercussão. A diversidade de grupos que consomem vários estilos musicais, igualmente fez com que as mesmas composições anônimas do Grupo "Canarana" de Igarapé-Miri dos anos de 1970, atingissem projeção até nacional, a partir de uma explicação informal da criação de um novo estilo musical - Carimbó Chamegado - que despertou e incita a curiosidade de músicos, pesquisadores e de pessoas que incentivam a música paraense no município de Belém.

A criatividade musical pode ser descrita em termos de processos sociais, musicais e cognitivos. Nessa vertente, (Blacking, 2007, p. 207) considera que "todos os seres humanos são capazes de produzir sentido da música".

3 | AS VEREDAS MUSICAIS PERCORRIDAS POR DONA ONETE

A trajetória musical de Dona Onete, mistura-se com sua chegada a Belém do Pará, no ano de 1996, logo depois de sua aposentadoria. Em entrevista concedida a um dos autores deste trabalho, no ano de 2014, Dona Onete revela suas decepções com Igarapé-Miri, pois acredita que não recebeu o valor merecido enquanto mestra da cultura popular, principalmente em sua própria casa:

> [...] não deu mais certo [...] sabe, o apoio vai se acabando [...] tinha horas que eu mostrava cultura, tinha um pessoal já que, achava que era besteira [...] quantas vezes eu ouvi: A Ionete fala esse bando de besteira, e a gente vai ter que acreditar nela? [...] Não sabiam até aonde a cultura vai, e até onde vira bagunça [...] e hoje em dia eu digo: **"Eu trouxe tudo comigo",** por que eu não repassei.

Já na capital do Estado do Pará, fixou residência no Reduto, bairro de classe média de Belém, onde passou alguns anos na tranquilidade, usufruindo de um descanso merecido pelos anos de trabalho no magistério, porém, não conseguiu o sossego almejado, uma vez que o musico Eduardo Dias[8] e a musicista Ilma Maria (cantora de Carimbó da cidade de Marapanim), encontraram-na e solicitaram suas composições para gravarem:

> Ai, eu "vim me" embora pra cá e não queria mais nada, não queria mais fazer nada [...] mas não tem jeito, cultura é parece água. A água procura os lugares, pode tapar, mocooca, ela fura, ela vai embora [...] não estava mexendo com música, só com composição [...] o Eduardo Dias me achou e me levou [...] A Ilma tem umas músicas gravadas minhas. A Ilma Maria, que

7 Disponível em: https://comcim.clickpede.com/wp-content/uploads/2021/12/Lei-Municipal-n-5167-de-12-de-novembro--de-2021-Dispoe-sobre-o-Fundo-Municipal-de-Cultural.pdf

8 Músico, compositor, escritor e poeta paraense. Natural de Óbidos, mudou-se em 1976 para Belém do Pará, onde estudou Letras e Direito na UFPA. Lançou seu primeiro livro, "Uma Vida Viver", em 1983, ainda estudante de Letras. Em seguida, foi premiado pela Semec com o livro "De Proa", lançado em 1985. Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br/eduardo-dias

> agora é Secretaria de Cultura de Marapanim [...] e hoje você viu, o que eu falo ninguém contesta, a felicidade minha é essa de ninguém contestar [...] "por causa que", se perguntarem de maré, eu conheço: de gapuia, de lanço, maré de lanço, preamar, reponta [...] cobra do Jatuíra? Pesquisei, na fonte.

Logo, Ionete da Silveira Gama realizou nova mudança de endereço residencial e passou a habitar o bairro da Pedreira, conhecido popularmente como o bairro do samba e do amor. Foi aí que começou a mudar a sua trajetória na música paraense.

Na Rua Álvaro Adolfo, onde reside até hoje, funciona a sede do grupo de Carimbó Sancari, que por coincidência, participa desse grupo um primo de Dona Onete vindo da cidade de Cachoeira do Ararí, sua terra natal. Em uma das rodas de Carimbó, ela foi convidada por esse seu primo para cantar em uma apresentação.

O Grupo de Carimbó Sancari nasceu de uma brincadeira de rua, no bairro da Pedreira, em Belém. Logo, músicos advindos de diversas localidades interioranas formaram, na capital, o grupo musical. O ritmo Carimbó Pau e corda faz a junção caprichosa do pé batido indígena com o rebolado africano, preservado nas comunidades pela oralidade dos mestres populares, é legitimado pelo grupo Sancari, que já gravou dois Cd's: "Mulatinho do Sancari", e "Carimbó em casa" 2011 – e luta para preservar a cultura da música regional mais tradicional.

Entre os espectadores, estava um grupo de músicos do mesmo bairro – O Coletivo Rádio Cipó. Esses jovens músicos procuravam uma voz feminina para incorporar a sua Banda. Foi quando ouviram Dona Onete cantando, e resolveram convidá-la a fazer parte das apresentações do grupo, mesclando nessas apresentações músicas de autoria dos componentes, assim como as composições dessa artista.

Durante os ensaios do Coletivo Rádio Cipó, os integrantes da Banda se referiam a Ionete Gama chamando-a de: Titia Nete, Professora Nete, Dona Nete, Dona Odete, Dona Onete, Dona Onete, Dona Onete. E ela sempre dizendo que não, não e não. Mas não demorou para se acostumar com o nome artístico, que foi um verdadeiro batismo para sua nova trajetória musical.

O coletivo Rádio Cipó, representa um núcleo de produção que alia tecnologia digital "caseira" na produção de pesquisas sonoras, vídeos experimentais e artes integradas na capital de Belém do Pará. O grupo mistura suas influencia musicais: rock, funk, afrobeat, reggae, etc.

A então Professora Ionete da Silveira Gama, agora conhecida como Dona Onete, viajou com o grupo Brasil afora, e até mesmo se apresentou no exterior com o Coletivo Rádio Cipó. Durante uma apresentação no programa Conexão Cultura[9], o então diretor Ney Messias e os produtores musicais Pio Lobato e Marco André, se encantaram com a forma de cantar daquela senhora. Ela relata: "O Ney (Messias) ficou maluco com meu jeito de

9 Programa exibido pela Tv e rádio Cultura (Belém) com informações sobre arte e cultura, no ciberespaço, na blogosfera e nas redes sociais, com dicas de sites, apresentações ao vivo de cantores e compositores, agenda e participação dos ouvintes via Facebook e twitter.

cantar, [...] O Pio, falou comigo, o Marco André também ficou louco pra falar comigo [...] O Ney gritava: Meu Deus que voz é essa?" (DONA ONETE, abril de 2014).

Em outra oportunidade na TV Cultura, o produtor Pio Lobato se aproximou de Dona Onete, pediu-lhe para que cantasse algumas músicas com ele acompanhando-a na guitarra. Foi quando ela começou a sugerir ao músico um andamento mais lento, e uma forma particular de apresentar canções que mais tarde viriam se tornar conhecidas no cenário da música paraense. Foi quando mais uma vez o diretor Ney Messias, tomado pelo entusiasmo, gritou: Ei Dona Onete, que ritmo é esse que a Senhora está cantando? E ela respondeu: Meu ritmo eu canto tudo.... Ritmo Chamegado! Ritmo Chamegado? Perguntou o locutor. E ela explicava: É eu canto no fio da navalha. Se cair para um lado é samba, e se for pro outro é pagode. Ai ele disse: Meu Deus que tentação é essa?

A compositora assim descreve a situação:

> Aí eu cantei mais algumas músicas [...] ai ele disse: - É mesmo [...] tu já reparou? [...] que tem hora que tu pensa que é um pagode, e não é pagode [...] tem hora que tu pensa que é um samba, e não é mais samba [...] eu tenho que ir aqui. Eu canto em dois...., dois toques [...] mais eu canto (DONA ONETE, abril de 2014).

Depois dessa experiência, foi convidada para participar de mais 3 (três) programas Conexão Cultura com o Coletivo Rádio Cipó. Foi aí, então, que Dona Onete resolveu deixar o grupo musical para seguir carreira solo já que passou a adotar o ritmo chamegado como referência de suas composições.

Ela resolveu então apresentar suas composições de uma forma muito particular, montando seu próprio grupo de Carimbó, o Chamego Mirijuara, conforme explica: "[...] eu fiz aqui um Carimbó Chamego Mirijuara, [...] eu até dei meu tambor ali [...] eu gosto de Cantar o Carimbó, mas dá muito trabalho" (DONA ONETE, abril de 2014). Referindo-se à dificuldade de transportar o Curimbó, que é muito pesado, e colocando na execução dos "Carimbós" os andamentos e apresentando letras com que ela conviveu nos banguês no Rio das Flores, e no Grupo Canarana, em Igarapé-Miri.

O Grupo Chamego Mirijuara tinha em sua estrutura musical 2 (dois) tambores (curimbós), maracas, milheiro e banjo, além de um corpo coreográfico que interpretava as cenas das composições de Dona Onete como uma história coreografada.

Essas composições autorais, mostram um pouco da vida, dos costumes e das lendas do povo ribeirinho, pesquisados formalmente por Dona Onete.

> O meu caminho é de canoa/ meu vale é do açaí/ sou filha de terra boa/ sou de Igarapé-Miri/ lê lê, lê, lê/ lê lê, lê, lê, lê, lê/ dança comigo, meu amor meu banguê/ Lá no Rio das Flores/ em Igarapé-Miri/ depois da reza pra São Pedro, Santo Antônio e São João/ dançava um banguê lá no barracão.

Percebe-se, ao longo desse percurso, que Dona Onete enfrentou diversas barreiras em sua formação e atuação artística como agente cultural, sobretudo no que se refere

à valorização das composições musicais autorais. Todavia, à medida em que alcançou espaço nas rádios e veículos de comunicação televisivos, projetou-se como mulher, poetisa, compositora, cantora e ativista engajada na luta em defesa da cultura.

Para Barbosa e Neves (2021, p. 45), “Onete é uma senhora de 82 anos, cuja carreira artística ganhou projeção na velhice, em uma sociedade que nega às mulheres o direito de envelhecer. A artista irrompe como sujeita onde o dispositivo colonial elegeu lugares e papéis específicos para negros e indígenas”. As autoras complementam afirmando que “Ela carrega em seu próprio corpo enunciados de resistência, forjando uma subjetividade ativa nas canções que canta e compõe, em suas entrevistas, nas performances em shows, em suas redes sociais, nas capas de seus discos”.

4 I DONA ONETE ALCANÇA O ESTRELATO E DESTAQUE EM NOTICIÁRIOS

A partir de sua projeção na carreira musical, Dona Onete também alcançou espaço em diferentes veículos de informação e comunicação, seja para conceder entrevistas, sendo alvo de homenagens, reportagens com matérias a respeito de sua trajetória de vida e carreira musical, e até bate-papo envolvendo lançamento de seus álbuns e realização de shows.

Como se pode notar, considerando-se um breve recorte das matérias selecionadas para compor o quadro abaixo, a partir do ano de 2016, Dona Onete alcançou visibilidade em noticiários de televisão, como também em diferentes portais de notícias. Sua presença nesses veículos, ajuda a impulsionar o Estado do Pará; ressaltar a importância de valorizar a cultura; mas, principalmente, elevar o prestígio da rainha do carimbo chamegado em âmbito nacional, como também lhe trouxe contribuições para iniciar uma carreira profissional de alcance internacional.

Veículo	Assunto	Data
O globo	Dona Onete: “Me perguntam como posso ser compositora, cantora e poeta. Eu não sei, misturo tudo e deixo virar sopa”	08/03/2021 - 09:27
Rede Globo/Tv Liberal	45 anos da TV Liberal: O espetáculo de Dona Onete no Rock In Rio 2019	31/08/2021 13h30
G1.globo.com	‘Tem que persistir, ter força’, diz Dona Onete, homenageada de festival de música e feminismo	12/12/2020 18h19
Globoplay	Conheça Dona Onete, a diva do carimbó chamegado	Exibição em 9 out 2016
Globoplay	Dona Onete fala de ‘Rebujo’, seu novo disco	Exibição em 25 mai 2019

Quadro 01 – Participação de Dona Onete em veículos de informação.

Fonte: Criação dos autores a partir do acesso aos portais de notícias.

De outra parte, a visibilidade de Dona Onete estampada n esses veículos, promoveu a aproximação da artista com o público de diferentes faixas etárias, cor, gênero e classe social, em lugares próximos a sua terra natal, no Estado do Pará, na Amazônia, no Brasil e no exterior (Portugal, França e Inglaterra), uma vez que lhe permitiu exercer o poder de comunicação para mostrar os produtos culturais materializados em suas composições musicais autorais que circulam nos álbuns e videoclipes já lançados, bem como em cada show que realiza ou homenagem que tem recebido.

Todo esse aparecimento público e a fama consagrada de Dona Onete enquanto diva do carimbo chamegado, rendem-lhe elogios pela carreira e o sucesso no campo musical, o que fica devidamente comprovado quando verificada sua proeminência nas redes sociais e plataformas digitais.

5 I DISCOGRAFIA E PROJETÇÃO MUSICAL EM REDES SOCIAIS E PLATAFORMAS DIGITAIS

Embora tenha uma carreira artística e musical iniciada nos anos de 1970, Dona Onete somente consolidou sua produção discográfica a partir do ano de 2012/13, momento em que suas músicas passaram a ter maior alcance junto ao público, seja porque ficaram integradas aos álbuns e singles em meio físico e digital, ou, em razão do sucesso das músicas feitiço caboclo, jamburana (álbum Feitiço caboclo) e boto namorador (trilha sonora da novela Força do querer), inseridas em temas de novelas em horário nobre da emissora de televisão Rede Globo, igualmente auxiliaram a impulsionar sua carreira artísticas em âmbito nacional e internacional.

Tipo	Nome	Lançamento	Faixas
Álbum	Feitiço Caboclo	20/05/2013	11
	Banzeiro	23/06/2016	12
	Flor da lua (Live)	20/10/2018	10
	Rebujo	24/05/2019	11
Single	Molejo de Onete	13/09/2021	1
	Ação e reação	26/04/2019	1
	Carimbó arrepiado	13/03/2019	1
	Festa do tubarão	14/02/2019	1

Quadro 02 – Produção musical sob a forma de álbum e single.

Fonte: https://www.deezer.com/br/album/10701926?autoplay=true

No decorrer de sua carreira artística, portanto, Dona Onete contabiliza, até o momento, 4 álbuns que totalizam 44 músicas de sua autoria. Além disso, já produziu e divulgou músicas sob a forma de *singles*. O acesso a essa farta produção musical está

disponível em diferentes plataformas digitais, tais como: *youtube*, *facebook*, *spotify*, *youtube music*, *deezer* e o *instagram*.

A propagação de seus trabalhos nas redes sociais e plataformas digitais, tem contribuído significativamente para ampliar sua popularidade como artista, compositora, cantora, poetisa, fazedora e mestra da cultura.

Os portais do *YouTube*, *youtube music*, *Facebook* e o *Instagram*, representam as mídias que evidenciam as maiores adesões à produção cultural realizada por Dona Onete, pois registram a presença de elevado público inscrito em seu canal, fãs que a seguem e aqueles que acessam e ouvem as músicas divulgadas.

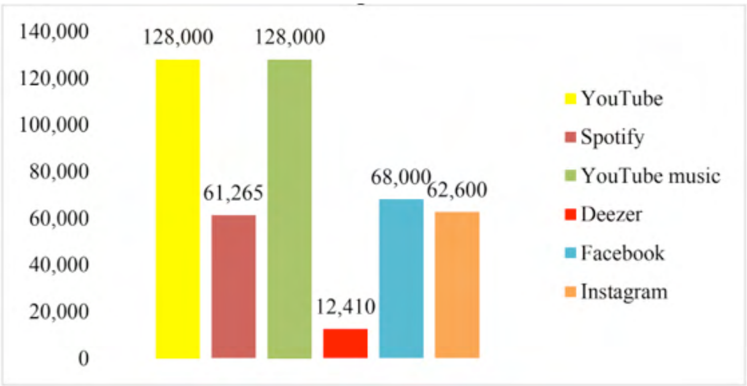


Gráfico 01 – Impacto da produção musical de Dona Onete nas redes sociais e plataformas digitais.

Fonte: Produzido pelos autores.

As plataformas digitais *Spotify* e *Deezer*, igualmente ganham a atenção de Dona Onete, uma vez que delas se utiliza para veicular os resultados de seu trabalho de composição e produção musical, bem como estabelecer o contato permanente com o público, a fim de divulgar suas músicas, os trabalhos em parceria com outros músicos, e informar sobre seu calendário de atividades.

Portanto, percebe-se o quão visionário tem sido o trabalho de inserção e circulação das produções musicais de Dona Onete, transformando as redes sociais e plataformas digitais em componentes tecnológicos aliados na consolidação de sua carreira musical.

Considerando-se o número de visualizações recebidas pelas faixas do álbum Rebujo, lançado por Dona Onete, que em 10 de dezembro do ano de 2020, alcançou 48.459 visualizações, é possível notar a considerável repercussão de suas composições perante os usuários.

Faixas musicais	Visualizções
Mexe mexe	110.663
Festa do tubarão	803.794
Balanço do açaí	46.681
Vem chamegar	56.852
Ação e reação	89.068
Carimbó	44.069
Mistura paid’égua	38.146
Tambor do norte	61.981
Fogo na aldeia	33.447
Musa da Babilônia	10.334
Galante sedutor	19.280

Quadro 03 – Repercussão da produção musical, segundo a faixa.

Fonte: YouTube. Dona Onete.

No Spotify, encontram-se destacadas 10 faixas de álbuns diversos, todas elas com visualizações que ultrapassam a cem mil, sendo de maior expressão as seguintes:

Álbum	Faixas musicais	Visualizações
Feitiço caboclo	Jamburana	2.834.926
Banzeiro	No meio do pitiú	2.369.583
	Banzeiro	947.668
Feitiço caboclo	Moreno morenado	677.659
Trilha sonora da novela A força do querer	Boto namorador	478.557

Quadro 04 – Visualização das faixas musicais, segundo o álbum.

Fonte: Spotify Dona Onete.

É expressiva a projeção alcançada pelo trabalho cultural realizado por Dona Onete, o que reforça não apenas a notoriedade alcançada com o fazer artístico dessa compositora, mas em razão, também, da estratégica utilização das plataformas digitais enquanto meios virtuais eficazes para impulsionar seus álbuns, *singles* e videoclipes.

A ocupação dos espaços nas redes sociais e plataformas digitais, contribui significativamente para que Dona Onete se faça conhecer por meio de seu trabalho artístico no campo musical, não apenas no nível local, estadual, regional e nacional, mas em perspectiva internacional.

6 I CONCLUSÃO

No percurso deste estudo, foi evidenciado que a etnomusicologia constitui um

importante campo de pesquisa que tanto auxilia na compreensão das trajetórias dos agentes implicados com os fatos culturais, quanto aguça a percepção sobre as relações humanas decorrentes da atividade musical.

O campo acadêmico da etnomusicologia, encontra-se plenamente consolidado no Brasil, possibilitando a formação e aprimoramento de pesquisadores que se dedicam a temáticas diversas, sobretudo aqueles que assentam suas preocupações sobre a música popular como referência de suas investigações.

A esse respeito, o fenômeno musical Dona Onete, também já foi convertido em objeto de estudo, ampliando ainda mais o alcance de seu trabalho nas instituições acadêmicas e científicas brasileiras.

Vítima de preconceitos e discriminações sociais, a Professora Ionete da Silveira Gama se metamorfoseou em Dona Onete, a diva do carimbó chamegado e mestra da cultura, que irrompeu o casulo e aprimorou o cultivo da prática da escrita de suas poesias, tansformando-as em composições musicais, cuja harmonia e melodia ecoam na sonorização das palavras e versos cantados sob o rítimo cotidiano da vida cabocla na Amazônia.

A fama de Dona Onete atraiu para si as parcerias com outros artistas, os microfones, as câmeras fotográficas, as filmadoras, a imprensa de rádio e televisão, as redes sociais e portais de notícias, projetando sobre ela os refletores e luzes da ribalta que iluminam os palcos por onde passa com suas apresentações artísticas.

No que se refere à produção da discografia de Dona Onete, a visbilidade e acesso aos álbuns e faixas de suas músicas, comprovam a grande ressonância de seu trabalho, fazendo dela um ícone de sucesso na música popular brasileira.

REFERÊNCIAS

BAIA, Silvano Fernandes. **Estudos sobre música popular**: considerações sobre a formação de um campo acadêmico. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_SFBaia.pdf Acesso em 21 abr. 2022.

BARBOSA, Yorranna Suilan Oliveira; NEES, Ivânia dos Santos. Dona Onete e sua interseccionalidade: a fissura no discurso colonial na contemporaneidade. **Humanidades & Inovação**. v. 8 n. 58 (2021): Interseccionalidades das diferenças I. Disponível em: https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/5410 Acesso em 22 abr. 2022.

BARROS, Cleyton Souza; DORNELAS, Juliana Gomes; SILVA, Maíra Carvalho Carneiro. **Por entre fragmentações e resistências**: a música brasileira nos anos 90. Disponível em: https://www.ufjf.br/virtu/files/2010/03/artigo-1a8.pdf Acesso em 22 abr. 2022.

BÉHAGUE, Gerard. Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical. **Revista da Escola de Música da UFBA**. Art 19, Salvador: UFBA, p. 5-17, 1992.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Tradução: André-Kees de Moraes Schouten. Revisão Técnica: Daniela do Amaral Alfonsi, Paula Wolthers de Lorena Pires e Thaís Chang Waldman. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007. Disponível em: file:///C:/Users/DELL/Downloads/Musica_cultura_e_experiencia_JOHN_BLACKI.pdf Acesso em 24 abr. 2022.

CONHEÇA DONA ONETE, A DIVA DO CARIMBÓ CHAMEGADO. **Fantástico**. Exibição em 9 out 2016. Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/5364606/ Acesso em 22 abr. 2022.

DONA ONETE FALA DE 'REBUJO', SEU NOVO DISCO. **É do Pará.** Exibição em 25 mai 2019. https://globoplay.globo.com/v/7642757/?s=0s Acesso em 22 abr. 2022.

DONA ONETE. **Deezer**. Disponível em: https://www.deezer.com/br/artist/4741065?autoplay=true

DONA ONETE. **Spotify**. Disponível em: https://open.spotify.com/artist/5A70LBFCFtNwOmbPj5g5uc?autoplay=true

DONA ONETE**. You Tube**. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCXpCI6Nqu4gEU645j2GBrOQ

DONA ONETE. **YouTube Music**. Disponível em: https://music.youtube.com/channel/UCfg-PeCFjVNDR9cdrrfFnmg

DONA ONETE: "Me perguntam como posso ser compositora, cantora e poeta. Eu não sei, misturo tudo e deixo virar sopa". Dona Onete canta o Pará e a vida, e faz poesia. **Ela. Beleza.** 08/03/2021 - 09:27. Disponível em: https://oglobo.globo.com/ela/beleza/dona-onete-me-perguntam-como-posso-ser-compositora-cantora-poeta-eu-nao-sei-misturo-tudo-deixo-virar-sopa-24913926 Acesso em 22 abr. 2022.

G1.GLOBO.COM. **G1 Pará. Rede Liberal.** 'Tem que persistir, ter força', diz Dona Onete, homenageada de festival de música e feminismo. 2020. Disponível em: https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/12/12/tem-que-persistir-ter-forca-diz-dona-onete-homenageada-de-festival-que-alia-musica-e-feminismo.ghtml Acesso em 25 abr. 2022.

GLOBOPLAY. **É do Pará**. Dona Onete fala de 'Rebujo', seu novo disco. 2019. Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/7642757/ Acesso em 25 abr. 2022.

GLOBOPLAY. **Fantástico**. Conheça Dona Onete, a diva do carimbó chamegado. 2016. Disponível em: https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2016/10/conheca-dona-onete-diva-do-carimbo-chamegado.html Acesso em 25 abr. 2022.

LÜHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. **Música em perspectiva**. v.7 nº 2, dezembro 2014. p. 7-25. Disponível em: https://core.ac.uk/download/pdf/328072957.pdf Acesso em 21 abr. 2022.

O GLOBO. **Beleza.** Dona Onete: "Me perguntam como posso ser compositora, cantora e poeta. Eu não sei, misturo tudo e deixo virar sopa". Disponível em: https://oglobo.globo.com/ela/beleza/noticia/2021/03/dona-onete-me-perguntam-como-posso-ser-compositora-cantora-poeta-eu-nao-sei-misturo-tudo-deixo-virar-sopa-24913926.ghtml Acesso em 25 abr. 2022.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz. **Revista Nupeart**. v. 4, n. 4, set. 2006. Disponível em: file:///C:/Users/DELL/Downloads/2656-Texto%20do%20artigo-6260-1-10-20120513.pdf Acesso em 21 abr. 2022.

RAUTMANN, Richard Edward. **O campo acadêmico da etnomusicologia no Brasil**: de 1970 a 1990. Curitiba, 2019. 151 f. Mestrado (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/64706. Acesso em 21 abr. 2022.

REDE GLOBO/TV LIBERAL. **TV Liberal 45 Anos**. 45 anos da TV Liberal: O espetáculo de Dona Onete no Rock In Rio 2019. 2019. Disponível em: https://redeglobo.globo.com/pa/tvliberal/45anos/noticia/45-anos-da-tv-liberal-o-espetaculo-de-dona-onete-no-rock-in-rio-2019.ghtml Acesso em 25 abr. 2022.

REVISTA PZZ. Nov. 2011. Disponível em: http://revista-pzz.blogspot.com/2011/ Acesso em 24 abr. 2022.

'TEM QUE PERSISTIR, TER FORÇA', DIZ DONA ONETE, HOMENAGEADA DE FESTIVAL DE MÚSICA E FEMINISMO. Festival MANA começa neste sábado, 12. Entre as atrações, a homenageada Dona Onete e Suraras do Tapajós, primeiro grupo de carimbó formado por mulheres indígenas. **G1 PA**. Belém. 12/12/2020 18h19. Disponível em: https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/12/12/tem-que-persistir-ter-forca-diz-dona-onete-homenageada-de-festival-que-alia-musica-e-feminismo.ghtml Acesso em 22 abr. 2022.

VINICIUS, Kaio. **45 anos da TV Liberal**: O espetáculo de Dona Onete no Rock In Rio 2019. A Diva do Carimbó levou o Pará ao maior festival de música do mundo e fez mais de 100 mil pessoas assistirem a um concerto regado de ritmos paraenses e cores vibrantes. 31/08/2021 13h30. Disponível em: https://redeglobo.globo.com/pa/tvliberal/45anos/noticia/45-anos-da-tv-liberal-o-espetaculo-de-dona-onete-no-rock-in-rio-2019.ghtml Acesso em 22 abr. 2022.

SOBRE O ORGANIZADOR

FABIANO ELOY ATÍLIO BATISTA - Professor do curso de Design na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Economia Doméstica (PPGED) - área de concentração em Família e Sociedade - pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), atuando na linha de pesquisa Trabalho, Consumo e Cultura. É bacharel em Ciências Humanas, pelo Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora (BACH/ICH - UFJF); licenciado em Artes Visuais, pelo Centro Universitário UNINTER; e, tecnólogo em Design de Moda, pela Faculdade Estácio de Sá -Juiz de Fora/MG. Realizou cursos de especialização nas seguintes áreas: Moda, Cultura de Moda e Arte, pelo Instituto de Artes e Design da Faculdade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF); Televisão, Cinema e Mídias Digitais, pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACOM/UFJF); Ensino de Artes Visuais, pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACED/UFJF); e, Docência na Educação Profissional e Tecnológica, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais - Campus Rio Pomba (IF Rio Pomba). Tem interesse nas áreas: Moda e Design; Arte e Educação; Relações de Gênero e Sexualidade; Mídia e Estudos Culturais; Corpo, Juventude e Envelhecimento, dentre outras possibilidades de pesquisa num viés da interdisciplinaridade.

ÍNDICE REMISSIVO

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

P

Q

R

S

T

U

V

www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br
@atenaeditora
www.facebook.com/atenaeditora.com.br

A arte e a cultura e a formação humana 3

Atena
Editora
Ano 2022

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

@atenaeditora

www.facebook.com/atenaeditora.com.br

A arte e a cultura e a formação humana 3

Atena Editora

Ano 2022